



تجارب شكسبيرية..

في عالمنا المعاصر



الدكتور أحمد بنخسوخ

تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر

د. أحمد سخسوخ

إلهام

إلى والدى فى مثواهما الأخير . . .

علهما يغفران لى عصيانى منذ الصغر . . .

فى الرحيل بعيدا عنهما إلى طرق الفن الوعرة . . .

تلك التى لم يردغبا فيها . . .

خوفا على بكاررة العقل والقلب والجسد.

على الخرج أن يوظف النص لخدمة عصره ومجتمعه وأن يوظف العصر
والمجتمع في النص

بيـــتر هول

مقدمة الطبعة الثانية

إذا كانت الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد ركزت - بشكل أساسي على تقديم شكسبير في المسرح الأوروبي في الآونة الأخيرة من منظور تجريبي، وهو المنظور الذي بدأ يشكل تجارب واقعنا المسرحي بتأثير المتغيرات الثقافية المختلفة التي نعيشها، فإن الطبعة الثانية تضيف إلى الكتاب بعض التجارب الشكسبيرية التي قدمت على خشبة المسرح المصري في مقارنات مع هذه الرؤى الأوروبية، لتكمل الدائرة هنا وهناك.

وقد آثرت أن يصدر الكتاب تحت عنوان: «تجارب شكسبيرية... في عالمنا المعاصر» بدلاً من «تجارب شكسبيرية» كما صدر في طبعته الأولى لكونه أكثر ملاءمة لما حوته الطبعة الجديدة من إضافات، والتي أرجو أن تنطوي على شيء جاد ومجدد لرجال المسرح المهتمين به في مصرنا وعالمنا العربي.

مقدمة الطبعة الأولى

بعد أن خط «شكسبير» آخر كلمة في مسرحيته «العاصفة» وهي كلمة «حرروني»، طوى أوراقه وأغلق قلمه إلى الأبد، ورحل عن لندن إلى ستراتفورد ليستريح من عناء رحلة لم تكن بالقصيرة، وانتظر الرجل على فراشه أربعة أعوام حتى عاد إلى رحم الأرض البارد والمظلم.

ولم يكن رحيل شكسبير عن عالمنا هو الموت، ولكنه كان بداية حياة أخرى على خشبات المسارح في كل بلدان العالم وبلغاتها المختلفة حتى اليوم.

ويرتبط تقديم مسرحياته على المسرح بمناهج الإخراج المختلفة وتطورها، كما يرتبط نقد أعماله بتاريخ تطور الفكر الغربي وذوقه.

وقد فجرت تحليلات الناقد البولندي «يان كوت» بشكل أساسي في كبار مخرجي هذا العصر من أمثال بيتر هول، بيتر بروك، بولانسكي، وغيرهم، القدرة على رؤية شكسبير عبثيا وعدميا من منطلقات عصرية، وإن كانت تطرح تحليلات «كوت» رؤى شعرية وفلسفية معاصرة، إلا أنها تخلو من الحس الدرامي الذي يتميز به «أ. س. برادلي» في تناولة للأعمال الشكسبيرية.

بطمح هذا الكتاب إلى التركيز بشكل أساسي على التجارب
الشكسبيرية التي تقدم على المسرح الأوروبي المعاصر، كما أطمح أن
تداعب كلماته المتواضعة رؤوس رجال المسرح في بلادنا، وأن تفجر تجاربه
بعضاً من الطاقات الإبداعية التي تخاطب أحلامنا على خشبة المسرح،
والتي لم تخرج بعد.

احمد . غ

هاملت

بين مشكلة الفعل وا فعل

أوه، ليت هذا الجثمان، وما أصلبه علي الرزايا والكوارث، ليته يذوب ويسيل
وينحل إلي ندي

هاملت

هاملت

بين مشكلة الفعل واللافعال

فى يوليو من عام ١٦٠٢ أعلن الناشر الإنجليزى «جيمس روبرت» عن نشر مسرحية «انتقام هاملت أمير الدانمرك»، كما مثلتها منذ فترة قصيرة فرقة «لورد تشامبرلين». وقد نشرت بالفعل المسرحية لأول مرة (الكوارتو الأول) عام ١٦٠٣ باسم «قصة مأساة هاملت أمير الدانمرك».

وفى عام ١٦٠٤ نشرت المسرحية مرة أخرى (الكوارتو الثانى) ويكاد يكون عدد صفحات الطبعة الثانية ضعف صفحات الطبعة الأولى، حيث كانت الأولى تحتوى على ٢٣٠٠ سطر، والثانية على ٤٣٠٠ سطر، ثم ظهرت الأعمال الكاملة لشكسبير بعد موته بسبع سنوات فى عام ١٦٢٣، حيث تحتوى على نسخة ثلاثة لمسرحية هاملت.

إن الكوارتو الأول هو أقصر مسرحية لهاملت، ولكنها تحتوى على معلومات ليست موجودة فى مسرحيتى هاملت الأخرين ذلك أن

شكسبير في الكوارتر الأول قد اعتمد بشكل أساسى على قدراته الإبداعية. كما غير فى شكل المادة كثيرا.. ويبين هذا فى الواقع مدى تناول شكسبير للنص المسرحى وإجراء التعديلات عليه فى أكثر من مرة، حتى بعد عرضه على المسرح وبعد نشره أكثر من مرة أيضاً.

وربما يعلل هذا غموض أجزاء المسرحية وتفككها - من وجهة نظر كثير من النقاد - ويطرح فى نفس الوقت ما يسميه نقاد شكسبير بـ «مشكلات هاملت» التراجيدية. وربما يبرز هذا أيضا موقف بعض الكتاب ورجال المسرح من هاملت باعتبارها «فشلاً درامياً» وعملا غير مسرحى.. ولكن لا ينفى هذا رأى البعض الآخر من أنها أفضل عمل مسرحى ظهر على خشبة المسرح حتى الآن. ومما لاشك فيه أن ما كتب عن شخصية هاملت إنما يفوق ما كتب عن أى شخصية أخرى، سواء على خشبة المسرح أو على خشبة الحياة.

مصادر شكسبير الأدبية:

ترجع حوادث قصة هاملت فى الأصل إلى القرن الثالث عشر. وقد وردت قصة هاملت لأول مرة فى كتاب تاريخى للمؤرخ الدانمركى «سكسو جرامايتيكوس» باللغة اللاتينية عام ١٥١٤ باسم «قصة الداينين الدانمركين»، والكتاب عن تاريخ قصة «هاملت» أو «أملت»، كما يسميه «جراما يتيكوس الذى أصيب بحالة من الجنون

لخوفه من أن يصير مصيره كمصير والده «هورفيندل» الذى قتله العم والأخ «فينجون»، ويحاول الأخير بعد أن تولى عرش الدانمرك أن يختبر جنون «أملث» ودوافعه عن طريق فتاة جميلة من القصر. وفى قصة «جراماييكوس»، يلتقى «أملث» بالأم التى تقسم بأنها لا تعرف شيئا عن مقتل الزوج والأب، وبذلك يتفق الابن والأم ضد العم، وهنا يحاول «فينجون» التخلص من ابن أخيه «أملث»، فيرسله إلى إنجلترا ومعه خادمان يحملان خطابا بقتل «أملث» حين وصوله، ولكن «أملث» يكتشف الخطاب فيغير الصيغة وبها يقتل الخادمان حين وصولهما إلى إنجلترا، فى الوقت الذى يستقبل فيه «أملث» بترحاب شديد. وبعد عدة سنوات يرحل «أملث» عن إنجلترا متوجها إلى الدانمرك، وهناك يثير الشعب ضد عمه مغتصب العرش، ثم يقتله بالسيف ويتولى بذلك عرش الدانمرك، ولكن بعد عدة سنوات يسقط «أملث» فى إحدى المعارك ميتا.

لم تكن قصة «جراماييكوس» معروفة فى اللغة الإنجليزية فى عصر «شكسبير»، وإنما تأثر بها الكاتب الفرنسى «فرانكو دى بلفورست»، وكتب مأساة هاملت عام ١٥٧٠م التى تأثر بها «شكسبير» بدوره بعد أن ظهرت لها ترجمة فى إنجلترا. وقد تأثر «شكسبير» أيضا بمعالجة «توماس كيد» المعاصر له.

ولم يلتزم «شكسبير» بطبيعة هذه الأحداث، وإنما غير فى أكثر من نصفها، فلم يجعل الملكة تقف مع هاملت ضد الملك المغتصب، كما

لم يجعل هاملت يصل إلى إنجلترا ويستقبل هناك بترحاب أو بغير ترحاب، ولم يتول «هاملت» شكسبير عرش الدانمارك، كما لم يعيش بعد قتله للملك. وقد وظف «شكسبير» أغاني شعبية إنجليزية في الحدث المسرحي، مثل: أغاني أوفيليا، وحفار القبور.

مسرحية هاملت:

تبدأ مسرحية هاملت شكسبير بصدمة أخلاقية يهتز لها كيانه بعد أن يعرف من شبح أبيه بجريمة الاغتيال التي وقعت له قبل الحدث المسرحي، أي منذ ما يقرب من شهرين، وهنا يحاول هاملت على مدى فصول المسرحية القيام بواجبه في تحقيق العدالة، ولكن يقعده التأمل الفلسفي وحساسيته الأخلاقية عن القيام بالفعل، ويتشتت جهده بين محاولة الفعل واللافعل إلى أن يتم الفعل في نهاية المسرحية، حيث يقتل الملك المغتصب، ولكن يكون قد سبقته إلى ذلك بثوان قليلة الملكة ثم لا يرتس، ويموت «هاملت» بعد أن يكون قد قتل أثناء الأحداث السابقة «بولونيوس»، ودفع «بجياد نسترن»، و «روزنتكرانس»، إلى الموت، وتسبب في انتحار «أوفيليا»، وعلى أجساد هذه الجثث يسترد «فرتنبراس»، النرويجي ثانياً عرش الدانمارك بعد أن قتل والد «هاملت» أباه، وبه حصل على أملاكه لشجاعته.

مشكلة هاملت الأساسية

لقد أدخل شكسبير على هذه المادة تغييرات في محاولة لتعميق

الشخصية وتطويرها من منظور درامى وشاعرى، فحذف وأضاف وأعاد تركيب البناء التاريخى والأدبى فى عقله مرة ثانية، حتى خرج لنا بهاملت الذى نعرفه ونفهم مأساته ونعى أحزانه ونحس بالآلمه، ولكننا نفشل فى فهم عدم قدراته الفائقة على القيام بارتكاب الفعل مع عمه، والذى قام به مع آخرين بشجاعة «نادرة»، وهذا هو مكن تشخيص مشكلة هاملت الرئيسية، والذى جعل فئة من النقاد والمفكرين المسرحيين يعتبرونها لهذا السبب فشلاً درامياً، وفئة أخرى تعتبرها نجاحاً درامياً لا نظير له.

السؤال الجوهرى فى هاملت

ولا يمكن، فى الواقع، للناقد «الشكسبيرى» أو لأى ناقد مسرحى آخر فى تعرضه لهاملت، أن يترك السؤال النقدى الجوهرى فى المسرحية، والذى يحدد المشكلة الأساسية دون التعرض له والإدلاء برأى فيه من الناحية الدرامية والفلسفية، حيث يتلخص السؤال فى: لمَ لم يقدم هاملت على الفعل؟

ولمحاولة الإجابة على هذا السؤال، إنما ينبغى التعرض لإجابات المفكرين المسرحيين السابقين من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن محاولة تفسير، موقف هاملت بما تكون لدينا من معرفة تراكمية بالإضافة إلى وجهة النظر العصرية التى ترتبط بعالمنا، والتى ربما تختلف بالضرورة عن هذه المعرفة السابقة بحكم البعد التاريخى، لإلقاء الضوء على أسرار مشكلة هاملت الأساسية، وإن كان سيظل

هذا الضوء نسبيا من عصر إلى آخر. كما أن محاولة الإجابة على هذا السؤال، إنما هي محاولة لتفسير هاملت وتحليلها بالمنظور النقدي دون الاستغراق في المشكلات الفرعية الكثيرة التي تطمس حقيقة المشكلة الأساسية في هاملت، كما طمس هاملت بنفسه هدفه الأول بدخوله في تفريعات كثيرة أقصته عن ارتكاب الفعل الأساسي الذي عهد إليه.

هاملت وأراء النقاد في المشكلة الأساسية

لقد عرضت هاملت بعد كتابتها في كل العصور وقد فسرت كل مرة طبقا للعصر الذي عرضت فيه، بل واختلف التفسير في العصر الواحد من مخرج إلى آخر، ومن مفكر مسرحي إلى آخر.

ويرجع البعض عجز هاملت عن القيام بالفعل وتردده إلى عوامل دينية والبعض الآخر يرجعها إلى خوفه من العدالة القانونية التي ستحقيق به بعد قتله للملك.. هل كان «هاملت» رجلاً دينياً وجعله هذا ينسى ما فعله «كلوديوس» بأبيه وأمه؟ ألم يكن «هاملت» مدمناً للفكر وفيلسوفاً أكثر من اللازم؟ ألم يكن جباناً؟ ألم يثبت هذا في قوله بأن ثلاثة أرباعه جبن والربع الأخير علم ومعرفة؟

هل كان «هاملت» كفتناً للمهمة التي كُلف بها؟ هل أقعده مرض السوداوية عن القيام بالفعل؟ هل اضطر للقيام بالمهمة في نهاية المسرحية بعد أن نسي ما كان ملقى على عاتقه؟ هل ساعده القدر في ذلك؟ لماذا تردد هاملت ولماذا سَوَّف ولماذا لم يقدم على الفعل؟

جوته وتراجيديا القدر

يرجع «جوته» عجز هاملت عن القيام بالفعل إلى أن شكسبير أراد أن يضع عبء فعل ضخم على روح هاملت، حيث طلب منه فعل الشيء غير المعقول، ليس غير المعقول في حد ذاته، ولكنه غير المعقول حينما يقاس بالنسبة لطبيعة هاملت.. إن هاملت مثالي ولا يقدر على القيام بهذا الفعل، إنه لا يرى العالم كما هو في الواقع، بل يراه كما يريد أن يراه، وكما هو موجود في عقله وفي تصوره، وليس كما هو في الواقع. ويرى جوته أن هاملت قد قام في النهاية بانجاز المهمة، ولكنه قام بها مضطرا، فهو لم يكن يفكر إلا في الدفاع عن حبه «لأوفيليا» بمبارزة «لايرتس»، حتى قاده ذلك في النهاية لأن يقدم على الفعل في الوقت الذي لم يكن يفكر فيه بالانتقام من عمه، ولكن بعد أن تغلغل السم في دمه وأوشك على الموت قاده القدر لتنفيذ المهمة. إن القدر في رأي جوته هو الذي قاد هاملت في نهاية المسرحية للقيام بما كان لابد من القيام به من قبل، وهو بذلك يصف هاملت بـ «تراجيديا القدر».

برادلي وحالة هاملت الرضية

ويتبنى «أ. س. برادلي»، موقفا مختلفا عن جوته حيث لا ينظر إلى هاملت من منظور «القدر»، وإنما من منظور تراجيدي بالمفهوم الشكسبيرى لا بالمفهوم الإغريقي القديم الذي ينظر به جوته للمسرحية في تحليله، فالبطل التراجيدي الشكسبيرى كما يفسره

«برادلى»، يوضع فى ظروف خاصة تظهر عظمته التراجيدية، التى تسبب فى نفس الوقت إظهار خطئه، أو عيب فى تركيبته. إن الظروف التى وضع هاملت فيها أظهرت لنا عبقريته الفكرية، ولكن هذه العبقرية الفكرية هى أحد العوامل التى أقعدته عن القيام بالفعل... وهنا لا يرجع برادلى السبب الأساسى فى عجز هاملت إلى أسباب داخلية، فإن المهمة التى دعى إليها هاملت جاءت فى أخرج لحظة فى حياته، أى فى الوقت الذى لا يستطيع فيه القيام بالفعل. إن برادلى يرى فى هاملت كل الكفاءة للقيام بالفعل ولكن مواهبه تواطأت على شل حركته. ويرجع «برادلى» السبب المباشر فى عجز هاملت إلى حالة عقلية شاذة، حالة مرضية، أى حالة «السوداويه» التى سببتها صدمة عنيفة لكيانه الاخلاقى والتى حالت بينه وبين القيام بالفعل.

هاملت وتراجيديا الفكر

وقد تبنى كل من «شليجل»، «وكولردج»، قبل «برادلى»، رأيا عن عجز «هاملت»، وتردده، حيث أطلق على المسرحية: «تراجيديا التأمل»، أو «تراجيديا الفكر»، نظرا للطريقة التأملية والفلسفية التى يواجه بها «هاملت»، المواقف التى تعترضه.. فهما يريان أن تفلسف هاملت قد أقعده عن إنجاز الفعل وأداء الواجب.

إن إمعان التفكير إنما يوهن الجسد ويضعف القدرة على التنفيذ.. لقد سيق هاملت إلى وضع يحتم عليه أن يقوم فيه بالتنفيذ بعد أن

كان فى أثناء حياة أبية فى غير حاجة للقيام بالفعل، وبمثل هذه المهام. لقد كان يهتم بالأمر النظرية ودراسة مشكلات الكون الفلسفية والاهتمام بشؤون الفنون.. إنه سيق إلى ما ليس فى طبيعته وإلى ما لم يعود عليه. وفى النهاية يرى «كولردج»، و«شليجل»، بأن «هاملت» غير كفاء للقيام بالمهمة التى ألقبت على عاتقه.. ذلك أن «هاملت»، لا يفعل بقدر ما يفكر. وتتفق فى الواقع أراء «كولردج»، و«شليجل»، مع كثير من المسرحيين، فدى «شيلر»، يصف «هاملت»، بأنها «تراجيديا الفكر»، ويقول الكاتب المسرحى النمساوى «جريل بارتسر»، عن هاملت بأن لديه القدرة على القيام بالفعل، ولكن عقله أفقده هذه قدره. كما يرى الفيل «نيتشه»، بأن معرفة «هاملت»، بحقيقة العالم هى التى جعلته لا يقدم على الفعل. فليس هو الفعل ورد فعل، وإنما معرفة «هاملت»، بأهوال العالم هى التى انتزعت قدرته على القيام بالفعل.

بريشت والتفسير السياسي

ويفسر الكاتب المسرحى الألمانى «بريشت»، مسرحية «هاملت»، تفسيراً سياسياً، إذ يرى أن هاملت قد استخدم معرفة جامعة «ويتبرج»، استخداماً سيئاً... ذلك أن ثقافته تحولت إلى عائق فى محاولته لحل صراعات العالم الإقطاعى. إن طريقة هاملت البرجوازية الجديدة فى التفكير بالنسبة للمجتمع الإقطاعى، هى جزء من مرض هاملت، فلقد كان ضحية مفارقة تفسيره العقلى مع واقع غير عقلانى لا يتفق

مع تفسيره المنطقي، وبذلك هو ضحية هذا التفاوت بين النظرية والتطبيق. بين التباعد النظري والواقع العملي.

هاملت الفيلسوف العاجز

ويرى «يات كوت» في هاملت فيلسوفا عاجزا عن وضع حد فاصل بين الخير والشر، وهو مفكر عاجز عن إيجاد سبب كاف للفعل. كما أنه يشك في وجود العالم الخارجي، فهو لا يستطيع أن يثق في طيف أبيه أو أى طيف آخر.. إنه يبحث عن دليل أشد إقناعا وهذا ما يجعله يقوم بتجربة سيكولوجية في تقديم التمثيلية.

هاملت وإخفاق شكسبير

ويتبنى «جون دوفر ويلسون» في كتابه «ما الذى يحدث فى هاملت» الذى استغرق فى كتابته ثمانية عشر عاما - من عام ١٩١٧ حتى ١٩٣٥ - رأيا مختلفا عن النظريات السابقة، فهو يحاول أن يحل غموض شخصية هاملت الذى يرجعه إلى إخفاق «شكسبير» فى دمج المادة القديمة، أى المادة المقتبس منها المسرحية - والمادة الجديدة أى معالجته - دمجاً كاملاً، وجعل من المستحيل على «شكسبير» تصفية الحبكة الأصلية من فجاجتها وتناقضها.. ويرى «جون ويلسون» أنه كان من المفروض أن يتولى «هاملت» العرش طبقاً للدستور... فهو الوارث الشرعى للعرش بعد موت والده متسماً. إن تولى «كلوديوس» للعرش خطأً بنى عليه شكسبير أحداث النصر. وإن كان

هاملت قد أشار في بعض فقرات النص إلى اغتصاب العم للعرش، ولكن هذا لا يبرر خطأ «شكسبير» الدرامي من هذه الناحية، ذلك أن الابن هو الذى يخلف أباه على العرش وليس الأخ.. وإذا كان هذا خطأ دراميا ارتكبه «شكسبير» فقد جعله ميزة درامية في نفس الوقت، حيث يعتبر اغتصاب العرش أحد عناصر البنية الدرامية فى هاملت.

ويدعى «جون دوفر ويلسون» أن كلمتى «الجسد الملوث» اللذين يقولهما هاملت فى مونولوجه الأول، إنما هما المفتاح لتصرف «هاملت» الغريب إزاء أوفيليا ولغته الغريبة مع «بولونيوس»... ثم يدعى أن «هاملت» متورط فى اشتهاه أمه حيث إنه يعى مشاطرته طبيعتها.. وفى الواقع يثبت الصراع القائم فى نص شكسبير عكس النتيجة التى توصل إليها «جون دوفر»، ذلك أن الصراع الأساسى فى داخل هاملت هو بين الفضيلة فى تركيبته الشخصية، فى عدم قدرته على تحمل الصدمة الأخلاقية، وبين عفونة العالم الخارجى. وقد كانت هذه الصدمة أكبر من كل قدراته العقلية والنفسية، مما دفعه لممارسة الجنون لكى يخفف من وطأة الصدمة على قدراته العقلية والأخلاقية، وليعطى لعقله القدرة على تقليب الأمور ومناقشتها. ولا يمكن فى نظرنا رؤية هاملت على اعتبار أنه متورط فى شهوة أمه ويشاطرها طبيعتها الشهوانية والبهيمية.. ذلك أن ثورته على أوفيليا هى ثورة على كل جنسها متمثلا فيما ارتكبته أمه من دعر وفجور. كما أن ثورته على أمه دليل على تناقض تكوين كل منهما، حيث يمثل كل منهما شطرى المعادلة، ولهذا لا يمكن النظر لهاملت على

اعتبار أنه يشارك أمه طبيعتها.

ويزى «ويلسون»، أن طيف الأب قد لعب دورا في إضفاء حالة من الغموض على هاملت، كما أضاف إلى دور هاملت صعوبات، إذ أمره أن ينتقم لمقتله بوضع حد للفجور والزنا، ودون أن يمس أمه في الوقت نفسه. وهي المشاركة في هذا الفجور. إن مقولة «الطيف» في الانتقام والعفو، أى الانتقام من «كلوديوس»، والعفو عن «جرترود»، لمقولة متناقضة، وقد شارك ذلك في غموض الفعل الملقى على كاهل «هاملت»، وإن كان «ويلسون»، يحل هذا التناقض بوصفه موقف الطيف بالوفاء لزوجته. وهذا لا يبدو مقنعا لرجل خانته زوجته في حياته، ومن المحتمل أنها شاركت في جريمة قتله. ويزيد من غموض دور هاملت صحة اعتقاده من عدمها في حقيقة الطيف ومدى صدق ما لفظت به شفتاه، وهذا ما يدفع «هاملت» للتردد والمماطلة. وهنا يرجع «دوفر» سبب تأخر «هاملت» فى القيام بالفعل لمحاولته اختبار مقولة الشبح، مما أدى إلى إجراء اختبار سيكولوجى عن طريق التمثيلية. إن تردد «هاملت»، وتشككه وتقليبه للأمور على وجوهها المختلفة واختباره للأفعال،، إنما هو الذى يدفع الحبكة إلى الأمام، وقد بدأت الشرارة بروح أبيه.

هاملت والفشل الدرامي

يعتبر «ت. س. إليوت» مسرحية «هاملت» مسرحية فاشلة، حيث إن «شكسبير» عجز فيها عن تحقيق القوانين الفنية لنظرية المعادل

الموضوعى.. «شكسبير، أخفق فى تكوين عمل فنى يحقق فيه المعادل الموضوعى بين ما أراد أن يعبر عنه من آثار جريمة هاملت فى نفسيته، وبين المادة الفنية التى عبر عنها (شكسبير، فى المسرحية. فالتعبير الفنى قد أخفق وكان أقل من أن يعبر عن المعاناة النفسية والعاطفية التى كانت تدور فى أعماق «هاملت». فعاطفة هاملت «تفيض عن حجم الحقائق،

ويقول «إليوت، فى نقده لأشعار «فاليرى»: أن قيمة العمل إنما تتمثل فى النموذج الذى يصنعه الشاعر من مشاعره؛ وليس فى مشاعره ذاتها، حيث إن الطريقة الوحيدة لتعبير الكاتب عن العاطفة أو المادة التى يريد أن يعبر عنها إنما بالعثور على «معادل موضوعى، أو تركيبية فنية تعادل هذه العاطفة أو المادة المراد التعبير عنها. وقد عجز شكسبير عن العثور على هذه التركيبة الفنية التى تعادل وتعبر عن مشاعر ومعاناة «هاملت».

وقد صاغ «إليوت» مصطلح «المعادل الموضوعى، أثناء نقده لمسرحية هاملت الشكسبير وبه وصل إلى أن «شكسبير» قد فشل فى علاج المادة: «جريمة الأم»، فى تركيبه موضوعية ملائمة: «مسرحية هاملت»

عن «مشكلات هاملت» يقول بأن شكسبير يوحى فى مسرحية هاملت بالصراع ضد مواد من المستحيل تقصى أثرها، فقد بلغ هاملت فى شخصه إلى «مستوى الصعوبة التى كانت تربه أن تقززه

تثيره أمه .، ولكن أمه لم تكن معادلاً كفتاً لتلك الصعوبة، ذلك أن تقززه كان يطويها ويفيض عنها.

هاملت بين الفشل والنجاح الدرامي

ويتفق «مينارد ماك» في مقالته عن «عالم هاملت» مع «جون دوفر ويلسون» في كتابه «ماذا يحدث في هاملت» مع «ت. س. اليوت» على أن خصائص مسرحية هاملت هي الغموض، كما يؤكد على أن افتقار المسرحية لنوع دقيق من المنطق السببي هو جزء من غايتها، ويضيف إلى ذلك أن عالم هاملت تسوده حالة من الاستفهام، ويبلغ طرح الأسئلة المتألّمة والفرعة حداً ليس له نظير في أية مسرحية أخرى عبر التاريخ المسرحي. وبينما يعتبر «اليوت» الغموض في المسرحية هو السبب في فشلها الفني، نجد «مينارد ماك» يعتبر الغموض في المسرحية هو ميزتها الفنية الذي لا يمكن فصله عن العمل الفني، والغموض جزء هام من هذا الشيء الذي تريد قوله المسرحية.

هاملت بين أخلاقيات العصور

الوسطي وأفكار عصر النهضة

في الواقع لا يمكن فصل كل هذه الآراء المتضاربة بعضها عن بعض في النظر إلى المشكلة الأساسية في هاملت، ذلك أن كلاً منها يلقي الضوء على جانب من هذه المشكلة. إن هاملت كما يقول

«برادلى، قادر على الفعل، فهو قد قتل بولونيوس وأرسل جيلدنسترن، و«روزنكرانس، إلى الموت دون أن يهتز لحظة واحدة، ولكن مهمته كانت قد جاءت في اللحظة التي شلت فيها قواه عن القيام بالفعل. وتقع هذه المسؤولية على ما يسمى بمرض «السوداء»، وهنا ينظر برادلى إلى هاملت بأعتباره مريضاً قد أسقمه الكون المركب من الزنا والجريمة والعفن، حتى أقعده المرض عن الفعل. والمريض هنا ليس بمسئول عن حالة المرض التي تصيبه.

ولا يخلو «برادلى، من الاتفاق الجزئى مع «دريدان، «وشيلنج، «وكولردج، «وشيللر، «وبارتسر، في أن عملية إدمان الفكر لدى «هاملت، هي التي أقعدته عن الفعل بعد أن شلت قواه، وجعله هذا يفكر في الموت ليبعد بجسده وروحه عن عالم غريب، لا تحكمه سوى قوانين الجريمة، حتى أوصلته حالة العجز هذه إلى انهيار كل ما تبقى من الأسرة الملكية.. ويكمن الاختلاف في أن «برادلى، يصر على أن هاملت قادر على القيام بالفعل الذي أوكل اليه، ولكن وهو في حالته الطبيعية. وربما قد نسى هاملت المهمة الأساسية التي كلف بها لانشغاله بمراقبة العالم، مما أدى إلى اشمئزاه كما يقول «جوته». وربما قد اضطره القدر في النهاية إلى القيام بالفعل بعد أن تسمم وقربت نهايته واكتشفت بذلك جرائم أخرى ارتكبها الملك، حيث تسبب في تسمم «الملكة، وموت «لايرتس، ثم موت «هاملت، نفسه بعد نصف ساعة. وربما عجز «هاملت، لأنه كان يمثل الفكر

البرجوازي الأحادي النظرة الجديد في مجتمع إقطاعي، حيث تمثل عجزه في المفارقة بين التباعد النظري والواقع العملي كما يقول «بريشت». إن نص مسرحية هاملت يتسع لتأويلات كثيرة تلقى الضوء على جوانبه المتعددة، وهو لذلك غنى في تأويلاته وتفسيراته، ولهذا فقد تناول النقاد والمفكرون المسرحيون بل والفلاسفة وعلماء النفس النص في كل عصر - وبعدهما يقرب من أربعمئة عام - بالتحليل والشرح حسب ظروف العصر وموقف النقاد الفكري. ومن وجهة نظرنا فإن سبب عجز «هاملت» وتردده عن القيام بالفعل، إنما يكمن في انقسامه الداخلي، حيث يقف «هاملت» بين عصرين مختلفين يتصارعان في داخله ويقصيانه عما أقسم من أجله بأن يضحى بحياته، حتى طمس وطرده هذا التصارع كل حقيقة أخرى في عقله وحل محلها. ويمثل تصارع عصرين في داخل هاملت أخلاقيات ومشاعر رجل العصور الوسطى، وأفكار عصر النهضة الجديد. وقد كان لهذين العصرين تأثير ليس فقط على «هاملت»، وإنما على «شكسبير» نفسه في أعماله فهو ابن عصر النهضة، ولا ينفصل في نفس الوقت عن تيار العصور الوسطى. ولقد قاد هذا الانقسام والتصارع هاملت إلى أن ينظر إلى العالم من خلال منظار عدمي بعد أن أنهكه هذا التصارع في داخله بين أخلاقيات عصر قديم وفلسفة عصر جديد يطرد بأفكاره قيم عصر آخر قديم. لم يستطيع «هاملت» أن يوفق بين أخلاقيات وأفكار العصرين، ولم يستطيع أيضا أن يغلب فكر عصر آخر أو أخلاق عصر على فكر أو

أخلاق عصر آخر، وإنما ظل هذا التصارع يعتمل في داخله حتى لحظة وجوده الأخيرة في الدانمارك؛ فقبل رحيله إلى إنجلترا. إن ضمير «هاملت»، وموقفه الأخلاقي ربما كانا أحد العوائق التي جعلته يتردد ويُسوف ويقلب فكره على جميع جوانبه ثم يتوانى في طلب الثأر، كما أن حساسيته الأخلاقية هذه إنما تجعله ينفّر من ارتكاب الفعل، وهذا ما جعله يُسوف ويتردد. إن تردده في الواقع لا يأتي من داخله فقط، وإنما ساعدته الظروف الخارجية على ذلك. فهو يحاول تنفيذ وصية الشبح بعدم فضح أمه، وهو لهذا تأخر في الانتقام لأنه ربما أراد أن يخلق نظرية أخرى أو مبررا آخر يهيئ به الظروف لفعلة ضد الملك، وربما يؤكد وجهة النظر هذه محاولته لتمثيل دور المجنون، وفي تمثيله لهذا الدور إنما تظهر قدراته العقلية في أفضل حالتها، كما يجعلنا هذا ندرك طبيعة موقفه الأخلاقي الذي يتسبب في عجزه عن الدخول في علاقة مع عالم لا يحكمه سوى الفساد والتحلل. وفي الواقع يتمثل كل هذا في مرحلة ما قبل سفره إلى إنجلترا، ولكن بعد عودته إلى الدانمارك ثانية نجده وكأنه قد حسم الصراع الداخلي لصالح أخلاقيات العصور الوسطى، فنجد - رغم أنه كان يحمل دليلاً آخر على جريمة الملك ضده في الرسالة التي أرسلها مع خادميه لقتله حين وصل إلى إنجلترا - يتحدث بلسان الرجل المتصوف الزاهد في الدنيا، ويتضح هذا جلياً في حديثه مع حفار القبور أمام القبر. كما يخيل إلينا أنه قد نسى ما كلف به من قبل... ويبدو من وجهة نظرنا أن الرحلة التي قام بها والتأمل في البحر،

ووحده، وخلوه بنفسه، قد جعلته يحسم هذا الصراع الداخلي لصالح أخلاق وقيم العصور الوسطى على حساب فلسفة عصر النهضة الجديدة. وقد وقع هاملت في مخطط آخر دنى للملك بدخوله في مباراة مع «لايرتس». ولكن بعد أن يكتشف «هاملت» أنه والجميع ضحية مخطط الملك، لذا يضطر لارتكاب الفعلة بدافع أخلاقي أيضا ليخلص العالم من أصل هذا الوباء، فيعود الكون إلى توازنه من جديد.

هاملت



على خشبة المسرح النمساوى

إن الزمن لفي اعتلال، واختلال.

ومن نكد طالعي أن أكون أنا المنوط

به علاجه والعودة به إلي النظام،)

هاملت

هاملت علي خشبة المسرح النمساوي

«أوه ليت هذا الجثمان، وما أصلبه على الرزايا والكوارث، ليته
يذوب ويسيل وينحل إلى ندى» .

(هاملت)

منذ العرض الأول لمسرحية هاملت في منتصف عام ١٦٠٢ على
مسرح الجلوب وحتى الآن وهي تفسر، في كل مرة عبر ما يقرب
من أربعمائه عام، تفسيرات مختلفة طبقاً لفلسفة العصر السائدة،
وطبقاً لموقف كل مخرج من المجتمع الذي يعيش فيه. فلقد قدم
هاملت كفيلسوف، صوفى، وجودى، ماركسى، هيبى، غبى، حالم،
ثورى، ماسوش، سادى.. وغير ذلك من المفاهيم التي كانت سائدة
في كل حقبة تاريخية وتبناها المسرحيون على مدى أربعة قرون
سابقة. واستكمالاً للجانب النظرى والفكرى الذى تعرضنا فيه
لتفسيرات المفكرين المسرحيين المختلفة من «هاملت»، سنتعرض هنا
لتفسير وإخراج «هاملت» على مسرح البورج بفيينا، والذى قام بتمثيلة
«كلوس ماريا برانداور» الذى حقق نجاحاً عالمياً بفيلمه «مفيستو»

و«الكولونيل ريدل»، وقد اختطفته هوليوود لتصنع منه النجم القادم. وسوف نتعرض بالمقارنة إلى عرض «هاملت» الذي قدم في مهرجان «بريشتولد زدورف» بالقرب من فيينا في العام الماضي، كما سنتناول عرض «هاملت» بالعرائس، التي عرضته فرقة زاغرب اليوغسلافية في مهرجان فيينا الدولي للفنون.

هاملت على خشبة مسرح البورج

يعتمد هذا العرض على استخدام المساحات المكانية الفارغة التي يتحرك داخلها الممثلون، فيشكل عمق خشبة المسرح منظراً للبحر لا يتغير طوال العرض المسرحي، حيث يعطى إحساساً بالفراغية واللانهائية، ولا يستخدم المخرج ديكوراً سوى شكلاً تجريدياً على هيئة مستطيل أمام البحر يحركه ويستخدمه في أشكال مختلفة، كما يتحكم في ارتفاعه وانخفاضه بالنسبة لمستوى خشبة المسرح عن طريق استخدام الميكنة الحديثة على الخشبة، وتظل أحداث مسرحية «هاملت» تدور أمام البحر طيلة الوقت، وكأننا أمام مجموعة من الأفراد عزلتهم الأقدار في جزيرة نائية عن المجتمع البشري.

يبدأ العرض المسرحي ومساحة خشبة المسرح فارغة ومظلمة، حيث يأتي «هاملت» من عمق المسرح إلى المقدمة يلزمه ضوء خافت على وجهة وفي الخلفية مؤثر صوتي للرياح، ثم يلقي المونولوج الذي يتحدث فيه عن موت أبيه منذ شهرين وما انتهى إليه وفاء أمه، بأن تزوجت من الملك الحالي ولم يبيل حداؤها بعد،

والتي سارت به فى جنازته . ومع انتهاء «هاملت» من مونولوجه ، يبدأ الضوء فى الانتشار على خشبة المسرح .. فيبدو منظر البحر فى الخلفية . كما تدخل الحاشية من كواليس المسرح وهى ترقص رقصة الفالس على أنغام موسيقى شتراوس احتفالا بزواج «كلوديوس» الملك وجرترود الملكة ، وبعد انتهاء الاحتفال يظلم المسرح ثانية ويحكى الحراس «وهوراشيو» لـ «هاملت» عن ظهور الشبح . وفى المشهد الذى يليه يخرج الجميع حيث يلقي «هاملت» مونولوج الشبح بنفسه وكأنه صوته الداخلى يناديه ويطلب منه الثأر . وتلعب الميكنة الحديثة المستخدمة بالمسرح دورا كبيرا فى تشكيل الديكور (التجريدى) على خشبة المسرح أمام المتفرج ، فبعد هذا المشهد لا ينتقل هاملت إلى القصر ، ولكن القصر ينتقل إليه ، أى أن خشبة المسرح الأسطوانية تتحرك فتنتقل معها «هاملت» إلى مكان آخر ، ثم تتشكل مكونات الديكور المسرحى ، التى تظهر من جوف خشبة المسرح ، فتكون منظرا فى شكله الخارجى مستطيل ، ومن الداخلى ، أى حينما تتوسط بوابته فتحة المسرح ويصبح رؤية ما بداخله أمام عين المتفرج ، يعطى المنظر الداخلى إحساسا بصالة كبيرة فى داخل قصر ، ويظل البحر يشكل الخلفية طوال العرض ، كما يؤكد المخرج على ذلك ، ليس بالرؤية فقط ، ولكن بالسمع ، وذلك باستخدام مؤثر صوتى فى الخلفية لرياح البحر . ويحاول المخرج التأكيد على الكوميديا داخل العرض باستخدام ما يسمى بالتناقض ، فنجد «جيلدنسترن» طويلا إلى حد زائد وصديقه «روزنتكرانس» قصيرا إلى حد زائد ، أى قزم . ويحاول

المخرج فى هذا العرض أيضا أن يؤكد على التفسير الفرويدى .. فنجد هاملت فى مشهد مقابله مع أمه بعد التمثيلية الداخلية يقف على مستوى خشبة المسرح العادية فى أمامية المسرح، بينما نقف الأم فى مكان عال داخل شرخ جدار الحائط الذى يشمل جانب يسار المسرح على الخشبة . تظهر أمه بقميص نوم شفاف يظهر كل تفاصيل جسدها العارى، كما يغلب اللون الأحمر على جوانب الديكور المستخدمة فى هذا المشهد، وكأن الأم هى هدف «هاملت» الجنسى كما يقول فرويد... ويؤكد هذا التفسير المشهد التالى حيث يتقابل هاملت مع أمه الملكة فى أمامية المسرح ويظل يتحسسها بشبقية شديدة، حتى ينتهى هذا المشهد بتقبلها بطريقة جنسية متوحشة . فى المشهد السابق استطاع المخرج أن يوظف امكانيات الديكور بشكل كبير، إذ أخذ الديكور شكل مقدمة مركب وتحول المسرح كله إلى مركب يقف على سطحه هاملت، وقد لعبت الإضاءة مع حركة الديكور، مع مؤثرات البحر الصوتية فى الخلفية دورا كبيرا فى تصوير طبيعة هذا المشهد.. ويتفوق هذا المشهد على كل المشاهد التالية، حتى انتهاء العرض المسرحى بموت الجميع بعد مبارزة هاملت للايرتس.

هاملت بين جماليات الرؤية

وفوضى التفسير

وكما رأينا فإن المخرج يتميز بإحساس جمالى عال فى مخاطبة

عين المتفرج ووجدانه من الناحية الجمالية، ولكن الإخراج المسرحي لا يعنى شيئاً إذا كان هدفه الوحيد هو إعطاء لوحة جميلة على خشبة المسرح.. بل يجب أن يخدم هذا الكادر الجمالى أولاً: الموقف الدرامى وثانياً: التفسير المراد الوصول إليه من هذا الموقف الدرامى. وقد نجح المخرج فى هذا بتفسيره الفرويدى فى مشهد مقابلة هاملت مع أمه، ولكن يغلب على بقية المشاهد الفوضى الفكرية التى تؤدى بالضرورة إلى فوضى فى عقل المتفرج... رغم كل هذه الجماليات المتراصة على خشبة المسرح. وللتدليل على هذا الرأى سوف نتناول باختصار نقطتين توضحان هذا المعنى.

أولاً: فيما يتعلق بالمكونات

المرئية على المسرح

إن مكونات خشبة المسرح فى هذا العرض إنما تتنافى مع مضمون ما يطرحه النص من معنى فكرى وفلسفى، فخشبة المسرح تبدو للمتفرج غير محددة الاطراف حيث البحر والسماء فى الخلفية، كما تظل الخشبة عارية معظم الوقت إلا من أشكال تجريدية تظهر بين الحين والآخر، كما يغلب على كل هذا اللون الأزرق الذى يشكل الخلفية.. وفى الواقع فإن هذا يتنافى مع النص فيما يلى: إن ما يقوله «هاملت» فى النص من أن الدانمارك سجن، إنما يتنافى مع هذه المكونات على الخشبة، ذلك أن طبيعة البحر والسماء والفراغية فى المسرح، لا تعكس على الجمهور سوى الإحساس بالحرية.. كما أن

الانقسام الداخلى لدى «هاملت» والذي جعله يؤجل الفعل على مدى خمسة فصول، إنما يتنافى مع طبيعة هذه المكونات المستخدمة، كما يتنافى مع طبيعة اللون... ذلك أن اللون الأزرق لا يوصل هذا الإحساس بالاشمئزاز من العالم، وانقسام هاملت الداخلى بين الفعل واللافعال.. فاللون الأزرق يرتبط بمرادفه الهندسى: الدائرة والتي تعطى فى النهاية إمكانية للتفكير الرومانسى لا لتصوير حالة هاملت.

إن مكونات الخشبة المسرحية إنما يجب أن تعطى إحساساً عميقاً بروح ما يقدم.. وعلى سبيل المثال يتصور «جوردون كريج»، المكونات التشكيلية لمسرحية ماكبث كالتى: جبل صخرى بنى داكن يمثل الطبيعة القاسية، وقمة هذا الجبل يحيط بها سحب وضباب مثقل بالغيوم والعواصف.. وموطن هذه القمم التى هى موطن الأشباح والسحرة والأقدار الخفية، ثمة لوانان من البنى والرمادى، هذان هما اللونان الأساسيان فى الديكور والملابس، كما يرى «جوردون كريج» فى تصوره للمادة التشكيلية لهاملت: تصوير الأعماق الغامضة، الحيرة والضياح والتردد والكائنات الآتية من مجهول. إن المكونات التشكيلية والألوان إنما هى المعادل السيكلوجى لما يراد نقله وتفسيره لعقل ووجدان المتفرج... ولهذا لا يجب أن ينفصل المعنى عن المكونات التشكيلية على المسرح. إن هاملت مثقل بأحزانه وآلامه، مثقل بضمير تمتد مكوناته إلى العصور الوسطى،

مثقل بأفكار فلسفية جديدة يستمدّها من عصر النهضة الذي ولد فيه، فروحه محملة بأشمتزاز لكل ما حوله، حيث يحول هذا كل رغبة إيجابية فيه إلى نظرة عدمية يتمنى فيها أن ينحل جسده إلى قطرات من الندى... ولا تستطيع بذلك مساحات الفراغية اللامحدودة ومنظر السماء والبحر إعطاء هذه الأحاسيس، وإنما لتوليد النقيض من هذه الأحاسيس.

ثانياً، فيما يتعلق بقضية الشبح

المعتقد الشعبي في العصر الإليزابيثي، والذي يلتقى مع المعتقد الديني آنذاك، يؤمن بوجود الأشباح التي هي أرواح الموتى، وظهور الأشباح كان يعنى في ذلك الوقت قلق روح الميت وقد أذن لها بالعودة من العالم الآخر لغرض خاص. نظراً لمرور ما يقرب من أربعمائه عام على كتابة المسرحية، يصبح من الضروري تناول المخرج للنص بحس تاريخي، أي رؤية النص من خلال العصر الذي يقدمه فيه، حتى يفهمه الجمهور تفهما عصرياً، ذلك إن النص لا يقدم في عصر شكسبير، وإنما في عصر آخر وحضارة أخرى ولجمهور مختلف. فالعصر يتغير والتاريخ يأخذ شكلاً آخر، كما تختفى بعض المعتقدات لتحل محلها معتقدات أخرى، ويزول الجهل وتتراكم المعرفة العلمية وتصبح ملامح العصر الذي نعيش فيه مختلفه عن عصر مضى، ولهذا لا يمكن قبول التفسير الذي كتبه شكسبير منذ ما يقرب من أربعمائه عام، إلا إذا أردنا أن نقدم عملاً

متحفياً. ومحاولة المخرج لتصوير شبح «هاملت» كهذيان فى عقله، محاولة مقبولة، بل وضرورية فى ظل عصر لم يعد يؤمن بالفكر الميتافيزيقى.. ولا خلاف على ذلك، ولكن كان عليه أن يطوع النص لتصوره حتى لا يحدث تناقض بين الحديث عن ظهور الشبح وبين استخدام هاملت لحديث الشبح كهذيان...ومن هنا يتضح من هذين المثالين بأن المفهوم الدرامى والفلسفى الذى يفرضه النص يتناقض مع طريقة التنفيذ على خشبة المسرح، مما يولد الفوضى فى عقل المتفرج، حتى لو استخدم المخرج أقصى جماليات الكادر المسرحى.

هاملت فى مهرجان بريشتولدز دورف

قدمت هاملت فى مهرجان «بريشتولدز دورف» من إخراج «يورجن فيلكه»، وبطولة «ياجفوش بروير»... ويعتبر هذا المهرجان أحدث مهرجان مسرحى فى النمسا حيث أسس فى عام ١٩٧٦، كما يعتبر أقل المهرجانات تكلفة. «وبريشتولدز دورف» قرية صغيرة لا تبعد كثيراً عن فيينا، ولكنها تتبع مقاطعة النمسا المنخفضة. قدم العرض المسرحى لهاملت أمام قلعة بريشتولدز دورف على مسرح القرية الصيفى، بحيث تمثل أمامية القلعة خشبة المسرح، كما يوظف المخرج أبواب القلعة والشبابيك والسور المحيط فى الحدث المسرحى، ويتفق بذلك مع طبيعة النص المسرحى. وتقسّم خشبة المسرح أمام القلعة إلى جزئين.. جزء أمام القلعة من يمين المتفرج ويتكون من

برتكبل ينقسم إلى مستويين، أحدهما مستوى يرتفع عن الأرض بحوالى ٤٠ سم، والآخر مستوى أعلى يوضع عليه كرسى العرش، كما توجد مجموعة من السلالم توصل هذا المستوى بأحد أبواب القلعة العليا، ويستخدم هذا المستوى لأحداث الملك والملكة. ويوجد المستوى لأحداث رجال البلاط. وبين المستويين توجد بوابة القلعة الطبيعية، وهى تتكون من أربعة أعمدة وباب فى المنتصف، وتوظف هذه البوابة فى الحدث ما بين دخول وخروج الممثلين، كما يوظف المخرج بقية القلعة فى العرض المسرحى. وعلى سبيل المثال يظهر شبح الملك بملابسه العسكرية فى أعلى سور القلعة، وتلعب الأضواء الشاحبة دوراً كبيراً بالإيهام فى هذا المشهد، كما أن حركة هاملت فى متابعة الشبح لاتحدها حدود مسرح ضيقة، وإنما نجده يصعد السلالم من أسفل القلعة حتى يصل إلى أعلاها، ثم يتبع الشبح فى مكان آخر، وبذلك يولد هذا لدى المتفرج إحساساً بالطبيعية، كما تشارك منازل القرية فى تشكيل خلفية الحدث العامة. إن المسرح غير مسقوف ولهذا يرى المتفرج أضواء منبعثة من هذه المنازل، مما يعطى تأكيداً لوقت حدوث المشهد فى الليل، وقبيل الفجر، كما أن وجود منازل القرية فى خلفية الأحداث يعطى إحساساً لدى المتفرج بأن أحداث مسرحية هاملت لا تدور فى القصر منعزلة عن البشر، وإنما فى مملكة يشارك البشر العاديون فى أحداثها، ويشكلون خلفيه هذه الأحداث. إن إمكانيات هذه المساحة الطبيعية من أسوار وحدائق، كنانس ومنازل وقلعة، تضيف للجو العام ما لا يمكن أن

تصيفه أو تحققه امكانيات المسرح العادية، وقد أعطت المساحة حرية الحركة لدى الممثلين.. ففي مشهد الممثلين الجواله مثلا نجدهم يدخلون من باب سور القلعة ومعهم عربة كارو بالحجم الطبيعي. كما يستخدم المخرج فى خلفية الأحداث جملة موسيقية واحدة يكررها بطريقة مختلفة كل مرة عن سابقتها فى الإيقاع، العلو والانخفاض، والشدة واللين. وقد وظف المخرج الاضاءة توظيفاً جيداً، فى مشهد المقابر استخدم صور المقابر بالإضاءة على أمامية القلعة، بحيث يبدو حفار القبور ضئيلاً وسط المقابر، ويزيد هذا من قوة تأثير المشهد، كما استخدمت مصابيح الإضاءة فى هذا المشهد، فلعبت الإضاءة المحدودة ومساحة الظلمة الكبيرة دوراً كبيراً فى تأكيد الإحساس التراچيدى لمشهد الجنازة. وتكرر أسلوب هذا المشهد فى نهاية المسرحية، فبعد موت هاملت تطفأ جميع الإضاءة المسرحية ما عدا ضوء المصابيح التى يحملها عسكر فرزتلبراس وهم يحملون فى نفس الوقت هاملت، ويصحب ذلك موسيقى وأنغام عسكرية، وتشكل القرية هنا خلفية الحدث المسرحى وكأنها مملكة الدانمارك. ولقد استخدم المخرج فى هذا العرض الأزياء والملابس التاريخية، ولا يمكن أن نقول أنه حاول تحقيق الطبيعية على المسرح، أى حاول نقل البيئة نقلاً حرفياً على الخشبة، ولكنه وظف البيئة والمكونات الطبيعية فى العرض المسرحى استمراراً لتقليد أسسه فى النمسا «ماكس راينهاردت». ورغم استخدام المخرج للأزياء والملابس التاريخية، إلا أن العرض يتميز بالبساطة دون التعقيد الميكانيكى

على خشبة المسرحية، كما يتفق هذا مع مفهوم طرح هاملت كرومانسى. إن عاطفة هاملت في هذا العرض تغلب على المفكر الفيلسوف فيه، فهو عاطفي متألم أكثر منه يحلم بتغيير هذا الواقع. إن الاستغراق في العاطفه.. والحلم يقعدانه عن العمل ويبعدانه عن تحقيق الفعل الواجب تحقيقه، وربما تنطبق مقولة (يجوته، هنا على هاملت هذا العرض، بأن شكسبير قد طلب منه اللامعقول، ليس اللامعقول في ذاته، ولكن اللامعقول حينما يقاس بالنسبة لطبيعة هاملت، فليس من المعقول أن يقوم هذا الرومانسى بجريمة قتل ترتعد لها فرائضه وتشمئز لها نفسه.

هاملت... وفرقة زاغرب للعرائس

قدمت في مهرجان فيينا الدولي للفنون مسرحية هاملت بالعرائس لفرقة زاغرب اليوغسلافية بثلاث لغات (الألمانية - الإنجليزية - اليوغسلافية) في قاعة سيسون الشهيرة، والتي شهدت أعمال إيجون شيللى وجوستاف كليمت. بدأ العرض وخشبة المسرح تحدها من كل الجوانب والخلفية ستائر سوداء، كما ينتصف الخلفية وكل جانب من جوانب المسرح شاشة بيضاء تحمل أسماء الشخصيات: (هاملت، كلوديوس، جرتروود، بولونيوس... الخ). تدخل الدمى المسرحية من جميع جوانب المسرح يحركها من الخلف الممثلون، ولا تتكون الدمية المسرحية إلا من قناع مغلف، ونصف الهيكل الأعلى مغطى بالملابس، وفتحة في ظهر الدمية تتيح للممثل الذى يجلس خلفها

على كرسى صغير يتحرك بثلاث عجلات، حرية الحركة، وحرية الأداء، وحرية تحريك الدمية على المسرح، وتصبح قدما الممثل فى الشكل العام هى نصف الدمية الأسفل والمكمل لتكوينها، ولذا يستخدم جسد الممثل كمكلا لجسد الدمية، ومكلا لحركتها المسرحية. يرتدى الممثل الذى يحرك الدمية ويكملها ملابس بيضاء، ويغضى وجهه بقماش أبيض، ولكن بشكل يتيح له الرؤية، وذلك حتى ينصب تركيز المتفرجين على الدمية المسرحية وحركتها فقط. وتحمل كل دمие مسرحية رقما، كما يكتب رقم كل دمие وأمامة الدور الذى تقوم به على الشاشات البيضاء الثلاث فى الخلفية، وجوانب المسرح حتى لا يلتبس على المتفرجين طبيعة دور الشخصية. وقد بدأت المسرحية بمونولوج تعلن فيه إحدى الدمى المسرحية طبيعة الحدث الذى يتمثل فى اغتصاب عرش الدانمارك. وتستغرق أحداث العرض أقل من الساعة، كما يأخذ طابع الأداء الإطار الكوميدي. ومن أفضل مشاهد العرض مشهد لقاء هاملت بشبح أبيه، ففيه إضاءة باهتة، يدخل الشبح إلى هاملت فى جانب المسرح لكى يفصح له عن مرتكب الجريمة، كما يطلب من هاملت ألا يدع سرير ملك الدرانمارك يتحول إلى فراش للفجور، ويأمره فى نفس الوقت ألا يدبر مكيدة ضد الملكة. يعرض هاملت على المسرح بطريقة كوميدية، فهو رجل عجوز ذو شعر أشيب وأنف طويل أسود، كما يتميز أداؤه بالسرعة، وتأخذ حركة شكلا ميكانيكيا، ويأخذ التعبير بالحركة مساحة كبيرة من العرض المسرحى، كما عرضت المشاهد المأساوية بطريقة

مضحكة وكاريكاتورية مثل: مقابلة هاملت لأمه بعد التمثيلية، وقتل بولونيوس، موت أوفيليا ومشهد القتل الأخير... ففي المشهد الأخير على سبيل المثال يدخل هاملت «ولايرتس»، «والملك»، «والملكة»، ثم حَكَّم في فمه صفارة يذكرنا بالمهرجين والعباب السيرك، وفي نهاية المباراة، وبعد أن يعترف «لايرتس»، لهاملت بمخطط التسمم، يقتل «هاملت»، «الملك»، الذي يموت مثل «الفرخة»، التي تظل تتلفض وتقفز حتى بعد قطع رقبتها، ثم يصحو الجميع في النهاية من الموت ليرددوا مقاطع من المسرحية، كما يدخل الشبح ولكن يرفض هاملت هذه المرة السماح له وينتهي بذلك العرض المسرحي.

يأخذ طابع الدمية على خشبة المسرح في هذا العرض طابعا جديدا، فلا تتحرك الدمية المسرحية هنا عن طريق خيوط من أعلى ولا تتحرك أيضا من أسفل عن طريق يد لاعب، كما أنها لا تأخذ الإطار الكامل على المسرح حيث تصبح يدا الممثل الإنسان ونصفه الأسفل مكملا لها.. إنه شكل من أشكال العروض الجديدة الذي يشترك فيه نصف جسد الممثل والذي يعتمد على قدرته الفنية مع نصف جسد الدمية ليكونا شكلا متكاملًا وجديدا على خشبة المسرح.

هاملت بين مسرح البورج

ومسرح بريشتولدز دورف

إن اعتماد عرض مسرح البورج على المساحات المكانية الفارغة أمام البحر طيلة الوقت قد أعطى المتفرج إحساسا بأن هذه الأحداث

إنما تجرى في مكان ما منعزل عن المجتمع البشرى، وبذلك فرغ العرض النص من أى تفسير اجتماعى، بعكس عرض «هاملت» على مسرح «بريشتولدز دورف» الذى اعتمد على القرية كخلفية للحدث، ولا تتوقف هذه الرؤية عند مجرد عرض هاملت داخل مجتمع بشرى أم لا، وإنما تعتمد اساسا على تفسير العرض نفسه، حيث حاول المخرج فى عرض بريشتولدز دورف أن يوظف الطبيعة حوله فى توصيل هذا المعنى. وقد حاول المخرج فى مسرح البورج توظيف نظام الميكنة الحديث فى المسرح، وعلى وجه النقيض حاول مخرج عرض «بريشتولدز دورف» أن يعتمد على البساطة فى الإخراج، وحركات «هاملت» التى كانت تأخذ إطارا دائريا بوجه عام فى محاولة من المخرج لتحقيق مفهوم البطل الرومانسى على المسرح. فالدائرة والخطوط الدائرية إنما تعطى إحساسا بالرومانسية وباللانهاية، وعلى العكس من ذلك كانت حركات هاملت فى مسرح البورج تأخذ شكل المثلثات مما يعطى إحساسا بعدائية وعدوانية هاملت تجاه الآخرين... فالخطوط المثلثية فى المسرح إنما تعطى تأثيرا سيكولوجيا بالهجوم العدائى نحو الآخرين.. وإن كان هذا لا يتفق مع اللون المستخدم فى المسرح وهو الأزرق، فالأزرق يرتبط بالأشكال الدائرية أى الرومانسية، بينما يرتبط الأصفر بالأشكال المثلثية أى العدائية... وكان الأجدر بالمخرج فى مسرح البورج أن يكثر من استخدام درجات الألوان الحمراء فى محاولة للتأكيد على المفهوم الفرويدى، وهو مفهوم الجنس لدى هاملت تجاه أمه. وقد

حاول كلا العرضين أن يتبنيا مفهوما قديما في تفسير هاملت. فقد ساد التفسير الرومانسى لهاملت في القرن الثامن عشر، كما ساد التفسير الفرويدى في بداية القرن الحالى.، وإن كان يمكن النظر للتفسير الرومانسى اليوم على اعتبار أنه يأخذ شكلا متمردا على هذا العصر المادى، والتفسير الفرويدى على اعتبار أنه شكل هروى من تكنولوجيا هذا العصر أيضا. ويتميز مخرج مسرح البورج بإحساس جمالى عال، إلا أنه عجز عن توظيف هذه الإمكانيية الجمالية في الدراما؛ حيث وقع العرض في فوضى فكرية بتركيزه على هذه الجماليات، ثم بتناقض هذه الجماليات مع ما يطرحه من أفكار، ومن تناقض هذه الافكار بعضها البعض كما رأينا في المثالين السابقين في توظيف المخرج للمكونات المرئية على المسرح، وتوظيفه لفكرة الشبح. وتقل قدرة مخرج عرض «بريشتولدز دورف» الجمالية عن مخرج مسرح البورج، إلا أنه حاول بقدر الإمكان أن يوظف هذا القدر ببساطة في خدمة الحركة المسرحية والمضمون، وإن كان ظهور شبح هاملت في هذا العرض قد أصبح مضحكا، ذلك أن الشبح نفسه في مفهومه أيام شكسبير «كالهواء»، أى أنه شكل مرئى فقط لا يمكن لمسه، وقد تعامل مخرج عرض مسرح البورج مع الممثل «كلاوس ماريا برانداور» كنجم سينمائى مشهور، فحاول بذلك التركيز عليه أكثر مما هو في النص وأكثر مما ينبغى، فظهرت الشخصيات الأخرى وكأنها مسخ مشوه، بينما قل هذا في عرض مسرح «بريشتولدز دورف» حيث كان المخرج أكثر حفاظا على روح

شكسبير منه فى البورج. وقد اعتمد كلاوس ماريا برانداور، فى أدائه لدور هاملت على نظرية «كوكلان، فى العرض والتشخيص، حيث يعتمد هذا الاتجاه فى التمثيل على ألا يمارس الممثل الانفعالات التى يصورها، وإن كانت تطلب هذه المدرسة من الممثل أن يجرب انفعالاته فى البروفات إلى أن يصل إلى نموذج لتصوير الشخصية، ثم عليه أن يحافظ على النموذج الخارجى لانفعاله ويظل من الداخل باردا رغم مظهره الانفعالى الخارجى. وتعتمد هذه المدرسة على حرفية عالية، ويمكن استخدام هذا الأسلوب فى المسرحيات الإغريقية القديمة وأعمال راسين وكورونى وموليير حيث تهمل هذه المدرسة الحرفية الداخلية للممثل، وهو مالا يتفق مع أداء الأدوار الشكسبيرية التى تعتمد بشكل أساسى على حياة الممثل الروحية. وعلى وجه النقيض اعتمد ممثل «بريشتولذر دورف» على تكتيك الحرفية الداخلية وهو ما ينسب لستانيسلافسكى، والذى طوره فيما بعد إيليا كازان «ولى ستراسبج، فى أمريكا «وجروتوفسكى، فى بولندا، والذى يقدم تجاربه حالياً فى إيطاليا. وتعتمد هذه المدرسة بشكل أساسى على توظيف إمكانات الممثل الداخلية من ذاكرة وانفعال وتجارب شخصية ومشاعر.... إلخ، فى محاولة لتصوير الشخصية. ولقد بدأ هاملت «بريشتولذر دورف» أكثر صدقا وأكثر معاناة، بينما كان نجم هوليوود على مسرح البورج أكثر سطحية فى محاولة لإظهار «عضلاته» و «وتقنية». وفى الواقع فإن المسرح الجاد الذى يقدم شيئاً ذا قيمة لا يحتاج إلى النجوم، كما أن النجم الكبير

ليس بالضرورة ممثلاً جيداً، حيث لا تخضع النجومية إلا لقوانين
التسويق التجارية والذي يشكل بدوره خطراً كبيراً على مستقبل الفن
الجاد في العالم كله .

هاملت



في معالجات غير شكسبيرية

الابدان اتسولكى اكون رحيمًا...

تمزق ايها القلب، فعلى ان امسك لسانى)

هاملت

هاملت في معالجات غير شكسبيرية

وسوف نتناول هنا عروضاً مسرحية لهاملت في معالجات مختلفة لكتاب غير شكسبير عن نفس تيمة هاملت ولكن بطريقة تختلف عن المصدر الأصلي باختلاف العصر من وجهة نظر الكاتب في المجتمع الذي ينتمي إليه.

هاملت في قرية أونترشلام

«هاملت في قرية أونترشلام، معالجة حديثة عن مسرحية شكسبير كتبها المؤلف اليوغسلافي «إيفو بريشان» - (١٩٣٦ - ١٩٦٥)، وقدمت هذه المسرحية لأول مرة في زاغرب عام ١٩٧١، وقد حصلت على الجائزة الأولى في مهرجان «نوفى سلد، المسرحى، ثم قدمت في «وارسو، ببولندا عام ١٩٧٨، وفي هامبورج بألمانيا عام ١٩٧٩، وبعدها بعام قدمت على مسرح الشعب «بفيينا» من إخراج كارل باريللا. وينتقد «إيفو بريشان» في هذه المسرحية أوضاع بلاده في عام ١٩٤٦، أى بعد التحرر من الاحتلال الألماني وانتصار الشيوعية. والمسرحية تدور في إحدى القرى اليوغسلافية بعد انتهاء

الحرب العالمية الثانية بعام، حيث يجرى الفلاحون بروفات مسرحية هاملت لشكسبير، وعلى مستوى آخر، أى مستوى الواقع، تجرى أحداث موازية ومُشابهة لأحداث مسرحية هاملت. فعلى مستوى الواقع يحكم بالسجن على والد ممثل دور هاملت بسبب اتهامه بالنصب، ويعتقد الابن الذى يمثل دور هاملت بأن والده برئ، وهنا يحاول الإيقاع بالمتهم الحقيقى وفى نظره أن المتهم الحقيقى، هو «بوكارا» المسئول - على مستوى الأحداث الواقعية عن إدارة القرية، وفى نفس الوقت يمثل دور «كلوديوس» فى مسرحية هاملت - ومن هنا لا تختلف كثيرا أحاسيس ممثل دور هاملت تجاه «بوكارا» على مستوى الواقع، وعلى مستوى أحداث المسرحية بتمثيل «بوكارا» لدور «كلوديوس». وفى النهاية تفشل محاولات هاملت للإيقاع ببوكارا الذى يتغلب على الموقف. ولا يموت هاملت كما لدى شكسبير، فهو يستمر فى طرح مشكلته وفى محاولاته الفاشلة للإيقاع بالمجرم الحقيقى حتى إنزال الستار. إن العدالة تتحقق فى تراچيديا هاملت شكسبير فى النهاية بعد أن يقتل هاملت الملك كلوديوس، ولكن فى «هاملت أو نترشلام» لا تتحقق هذه العدالة. إن «هاملت» فى قرية أونترشلام إنما يعانى من فساد الواقع، كما يضيع حياته بلا فائدة فى تتبع المجرم الأصلى والإيقاع به. تماما كما يحدث فى هاملت شكسبير، وإن كان الاختلاف يتمثل فى أن هاملت شكسبير استطاع فى نهاية المسرحية أن يوقع بالمجرم وينتقم منه لكل أفعاله الإجرامية. وإذا كانت أحداث هاملت شكسبير تدور فى محيط

القصر، فالأحداث فى «هاملت أونترشلام» تمتد لتدور فى محيط القرية بأكملها بين الفلاحين البسطاء، حيث يقع ظلم «بوكارا» على الجميع. فى هذه المسرحية ينتقد «إيفو بريشان» النظام الاشتراكى الذى أسس فى يوغسلافيا فى ٣١ يناير عام ١٩٤٦. ويقول المؤلف حينما كان يكتب مسرحية «هاملت فى أونترشلام» إنه كان يضع مسرحية هاملت شكسبير نصب عينيه، ومن ناحية أخرى حاول أن يعيد مشاكل العصر فى الواقع اليوغسلافى فى المسرحية، وبالتالى حملَ المسرحية بأفكار سياسية، فالحياة كما يقول «بريشان» سواء أردنا أم لم نرد سياسة، وهو يرى أن شكسبير قد فعل هذا فى عصره ولكن سياسة عصره هذه لم تعد تعيننا الآن، لأنها بعيدة عن عصرنا. وقد حاول المخرج فى تنفيذ هذه المسرحية أن يستخدم منهجا واقعيا. فالديكور يتكون على المسرح من مجموعة «دكك» وسبورة، حيث تدور الأحداث فى معظمها فى فصل دراسى لمحو الأمية، وكانت خلفية الديكور فى المشاهد الأخرى تشكل منازل القرية. وقد صور المخرج نهاية المسرحية تصويرا قائما وعدميا، حيث يسير هاملت فى طابور من البشر يأخذ إطارا دائريا، يأمرهم السيد «بوكارا» رئيس إدارة القرية وممثل دور «كلوديوس»، والذى تسبب فى سجن والد هاملت على مستوى الأحداث الواقعية، وهو هنا يفرض سيطرته على الفلاحين وعلى هاملت الذى يسير فى حركة الطابور الدائرية مع قطيع البشر، وكأنه لا أمل فى الغد، وأن ما سيحدث هو تكرار لما سبق.

هاملت وخلافه

مسرحية «هاملت وخلافه» أو «الممثل هو ممثل» للمؤلف اليوغسلافي «تسييا أ. سوكلوفيك» - (ولد في عام ١٩٥٠) - تتكون من ممثل واحد، وقد قام بإخراجها وتمثيل الدور باللغة الألمانية «يوسثوس نيومان» على مسرح الكوليسه بفيينا، كما قدمها بالإنجليزية على مسارح الولايات المتحدة أيضا. وقد استغرق المؤلف اليوغسلافي «تسييا أ. سوكلوفيك» في كتابة المسرحية ما يقرب من ثلاثة أعوام، ثم مثلها بنفسه في معظم مدن وقرى يوغسلافيا، إذ قدم أكثر من تسعمائة عرض مسرحي، وتبدأ مسرحية «هاملت وخلافه» بدخول ممثل خشبة المسرح ليعتذر للجمهور عن تقديم مسرحية شكسبير الليلة، ثم يحاول شرح الأسباب، ذلك أن الفرقة لم تحصل على النقود اللازمة من المسؤولين لعمل الديكور. وبينما يحاول الممثل شرح وجهة نظره في الظروف التي أعاققت تقديم العرض المسرحي، نجده يمثل مونولوج يستمر أكثر من ساعة ونصف على خشبة المسرح من الريبورتوار القديم في إطار ميلودرامي، تراجيدي، كوميدى وساخر، ثم يحاول إقناع الجمهور بأقوال متناقضة، ويقفز من تمثيل دور إلى آخر، ويحاول مع كل ذلك أن يتفلسف على خشبة المسرح ويتحدث عن أدواره والمجتمع، ثم يمثل مشاهد من أدوار البطولة، أدوار الشر، دور أميره، وزير، هاملت، ماكبث، عسكري، داروين... إلخ. ثم يعرض على الجمهور كيف دخل عالم التمثيل وكيف اعترضه والده. ويقوم الممثل بكل هذه الأدوار على خشبة

المسرح فى مونولوج واحد، يستعين فى بعض المشاهد ببعض أفراد الجمهور العادى لكى يشكل له خلفية بعض المشاهد التى يقوم بتمثيلها. وتتمثل علاقة مسرحية «هاملت وخلافة»، «اسوكولوفيك»، «هاملت شكسبير»، فى أن العرض من البدايه كان يجب أن يكون عرض هاملت شكسبير، كما أن الممثل يقوم بتمثيل بعض المشاهد من مسرحية هاملت شكسبير، ويدور المونولوج الذى يستمر أكثر من تسعين دقيقة حول إثبات «كينونة» هذا الممثل، كما تحاول مسرحية هاملت شكسبير إثبات «كينونة» هاملت من عدمها طوال الخمس فصول. وتستخدم صالة هذا المسرح كمقهى فى الأوقات العادية وفى العرض، ويقدم «يوستوس نيومان» العرض بشكل يبدو مرتجلا، ولا يعتمد هذا العرض على أى من الديكور، ولكنه يقدم بقليل من الاكسسوار، حيث يدخل الممثل وفى يده «جرديل» وعلى المسرح بضعة قوالب من الطوب يستخدمها الممثل فى صنع الإيهام المسرحى فى بعض الأحيان.

أفضل مشاهد هذا العرض هى المشاهد التى شارك فيها الجمهور وأخرجها الممثل على المسرح، حيث اختار الممثل جماعة من الجمهور صعدوا إلى خشبة المسرح ثم أخذوا أشكالا وأوضاعا مختلفة يصورون فيها الشجر والرياح، كما قد اختار الممثل فتاة من الجمهور لتمثل أمامه دور أوفيليا، وقبل أن يختارها طلب من الجمهور أن يصفوا له أوفيليا كما يتخيلونها. ويتميز هذا العرض بمحاولة التأكيد على العلاقة بين الجمهور وما يدور على خشبة المسرح، كما يحدث

فى المسرح الحى لى «جوليان بىك» ، ولدى «أرجستو بوال» فى مسرح المقهورىن، مع اختلاف طبىعة كل مسرح. وما يعىب هذا العرض بوجه عام هو التطوىل وتكرار المشاهد.

آىة هاملت

قدمت مسرحىة «آىة هاملت» للكاتب الألمانى هاىنر موللر- (ولد عام ١٩٢٩) - فى فىنا على مسرح «انجىلىوس نوفوس» من اخراج «جوزىف ستسىلر». وىكون العرض المسرحى من أربع شخسىات ىرتدى كل منهم ملابس رمادىة ووجوههم ملطخه باللون الأبىض، تظهر فى الخلفىة ستارة متحركة مكتوب علىها النص بأكمله، ولا ىوجد فى النص دور محدد تختلف فىه الشخسىة عن شخسىة أخرى، وأما ىتبادل الممثلون الجملى، ثم يعىدون القول، ثم ىصمتون، وىستمر الصمت حوالى عشر دقائق، ثم ىمثلون فى الوقف نفسه جملا مختلفة، وىوجهون كلماتهم للجمهور فى أماكن مختلفة وفى وقت واحد، ولا ىوجد فى المسرحىة شخسىة بالمعنى الدرامى، كما لا ىوجد فىها صراع، وعلى سبىل المثال ىمكن عرض بعض الجملى التى ىلقىها الممثلون كالأنى، وذلك لالقاء الضوء على الموضوع الذى لا ىمكن تلخىصة، لأنه لا ىوجد موضوع: «أنا لست هاملت، أنا أمثل دون أن ىكون لى دور». لم ىعد هناك ما ىمكن قوله. الأفكار، الصور، الدماء التى تعبر عنها مأساتى لم ىعد لها وجود. «خلفى سوف ىبنى الدىكور، أنا لا ىهم، مأساتى لا ىعنىهم منها شىء، مأساتى

لم تعد تعينى أنا أيضا، لن أمثل ثانية، إن الديكور لشئ أثيرى، «أنا هاملت، توقفت عن قتل نفسى، ثم ينتهى العرض بقول الممثلين: «من أنا... لست هاملت، لن أمثل دوره بعد الآن»، ثم يتمنى كل من الممثلين أن يتحول إلى «آلة، لا تحس ولا تفكر وتقدم بعض المونولوجات بلغه مختلفه فى وقت واحد (إنجليزى - ألمانى) .. ويحضر كل ممثل معه بطانية يلتحف بها بعد أن يتمدد على كرسى، وبذلك يخلو العرض من أية حركة كما يبدو ساكنا، وتسيطر على العرض لحظات صمت طويلة يملها الجمهور، كما تسيطر على لغة هاينر مولر الصفة العدمية، وتأخذ بذلك معنى عبثيا: «سأذهب إلى المنزل وأقاتل الوقت الميت»، «سأرحل عن العالم الذى ولدت فيه وسأحول لبن ثديى إلى سم قاتل، وينعكس هذا على الإخراج، كما يسيطر على أداء الممثلين وحركتهم الأطار الميكانيكى تنفيذا لأفكار النص، حيث تأمل شخصيات المسرحية فى التحول إلى آلة لا تشعر ولا تفكر، ويولد هذا ملاما شديدا لدى الجمهور الذى يخرج أفواجا قبل مرور نصف ساعة من بدء العرض، ولا يتبقى حتى نهاية المسرحية سوى أربعة أو خمسة متفرجين تفعدهم الرغبة فقط فى معرفة ما يمكن أن تؤول إليه هذه «اللاأحداث»، ولا يفهم أحد شيئا سوى رفض الممثلين للقيام بدور هاملت وانعكاس مرض السوداوية الذى أصاب هاملت شكسبير من قبل على جميع ممثلى العرض، حتى أقعدهم عن التمثيل وعن الفكر والفعل والحياة .

عدمية هاملت

تسيطر على معالجة الكاتب اليوغسلافي «إيفو بريشان» والكاتب الألماني هاينر مولر الإحساس الشديد بالعدمية، وتعرض مسرحية الكاتب اليوغسلافي «سوكولوفيك» قدرات ممثل في محاولة لإثبات وجوده، رغم إلغاء العرض المسرحي. إن هاملت في «قرية أو نترشلام» لا يحقق العدالة - كما حققتها هاملت شكسبير - بل ينتهي به الأمر إلى أن يخضع لسيطرة «بوكارا» الظالم والذي أدخل والده السجن من قبل، حيث يسير تحت إمرته وفي دائرته إلى الأبد، ويتخذ منهج الإخراج هنا منهجا واقعيا سواء في الحركة أو الأداء أو في الديكور. وفي «هاملت الألة» يؤكد هاينر مولر بلغته على عدمية العالم، ينعكس هذا على الإخراج «العبثي»، ويتبقى في النهاية السؤال الذي طرحه من قبل الناقد البولندي «يان كوت» عن عروض شكسبير الحديثة، «فيما يوجد في النص من شكسبير وفيما يوجد فيه منا».

إن مسرحية هاملت شكسبير تشكل خلفية أحداث مسرحية «هاملت في قرية أونترشلام» لإيفو بريشان، الذي استطاع أن ينقل أحداث المسرحية إلى واقع بسيط وهو الواقع الريفي، وإن كانت تسيطر عليه رؤية بانسة ويائسة. ولم يظهر في مسرحية هاينر مولر سوى تجسيد لمرض سوداوية هاملت في فتامته، وقد تأثر «مولر» في هذا النص بفلسفة العبث القائمة، وبطريقة اللعب باللغة والتخلي عن الشخصيات

الدرامية والحدث كما لدى «بيتر هاندكة». ويؤكد هذا على المحاولات الدائمة في إعادة صياغة أعمال شكسبير من جديد في هذا العصر، وإن كانت تبدو هذه المعالجات باهته وشاحبه، إذا ما قيست بأعمال هذا الرجل العظيم الذي رحل عنا منذ ما يقرب من ربعائه عام .

عطيل

يعانى من جنون الاضطهاد

على مسارح فيينا

يا نفساً عاطراً؛ يكاد يغيري

العدالة بأن تكسر سيفها، قبلة أخرى، وأخرى.. .

هكذا كوني حين تموتين، فاقتك.

وأحبك بعدها.. . قبلة أخرى، وهي الأخيرة

عطيل

عطيل

يعاني من جنون الاضطهاد على مسرح فيينا

على مسرح شاوشبيل هاوس بفيينا عرضت مسرحية عطيل لشكسبير من خلال وجهة نظر جديدة. إن كثيرا من النقاد والمخرجين حينما يتناولون عملا كعطيل للنقد أو للإخراج. حينئذ تصبح الغيرة هي الكلمة المترادفة لهذا المغربي الأسود عطيل، الذى أحب ولكنه أصبح فريسة لوهم غريب ألقى به ياجوفى روعه، حينئذ قتل بيديه هذا الطهر الذى أحبه، وإن كنا نجد بعض الصحة فى هذا الرأى إلا أنه ليس رأيا دقيقاً. فعطيل هو نتاج حالة محددة، والكارثة التراجيدية التى أحاققت به كانت نتاج لهذه الظروف التى وضع فيها وطريقة مواجهته لها. فالبطل التراجيدى الشكسبيرى إنما يسهم بتصرفاته بقسط كبير فى سقوطه، وإن كان خطؤه ليس هو الخطأ المعادل للمصير الذى يلقاه فى النهاية، إلا أنه بهذا المصير تسود العدالة الكون بعد اضطرابه واهتزازه. وعطيل شخص لم يكن غيورا بطبيعته كما يدعى الكثير من النقاد، فمن بدء المسرحية إلى تلك اللحظة التى بذر فيها ياجوفى قلب وعقل عطيل بذور الشك، لم يفصح عطيل عن مشاعر الغيرة هذه، ولقد استغرق ذلك النصف

الأول من المسرحية تقريباً، حتى بعض النقاد يعتبرون أن مسرحية عطيل لم تبدأ إلا من تلك اللحظة التي بذر فيها ياجو بذور الشك في عقل وقلب عطيل، وهم بهذا يتجاهلون عن وعى أو عدم وعى نمو الشخصية التراجيدية وتحولها، وينظرون إلى العمل المسرحى بمنظور ثابت للحظة ثابتة ليحكموا على كل جوانبه فى تطورها، وهذه نظره ليست مكتملة وينقصها الفهم الدرامى الحقيقى، فطبيعة عطيل هى من هذا النوع الذى يجعله عرضة لأن يصبح ضحية خدعة أو مؤامرة، هكذا يصف نفسه فى المسرحية: «إننى شخص لا يغار بسهولة، ولكن إذا استثيرت مشاعرى استبد بى الارتباك». ونجاح مؤامرة ياجو إنما تعتمد اعتمادا كبيرا على فهمه الدقيق لتركيبه عطيل، تلك التركيبة الجامدة التى تقبل الأشياء على علاتها من منطلق رؤيته المثالية للعالم. وتحريك ياجو لهذه العقلية الجامدة وبذره فيها بذور الشك، إنما قد أحدث شرخا فى تركيبه عطيل أدى به إلى الجنون، فهو، أى عطيل، لم يحتمل ولم يستطع أن يغير من منهج تفكيره الجامد. وإصرار عطيل على معرفة الحقيقة إنما جعله يسير نحو الكارثة، كما أن إصرار أوديب لمعرفة الحقيقة أدى به إلى الكارثة، ولكن إصرار عطيل هنا إنما هو إصرار أعمى يقبل الأشياء كما هى حتى يصل إلى الاقتناع بحقيقة كاذبه، بينما إصرار أوديب، هو إصرار من يريد أن يرى جوانب الحقيقه كلها، تلك الحقيقة التى قادتة إلى الظلمة: إلى فقاً عينية، فكان يكفى أن يبحث عطيل الأمر حتى يكتشف لعبة ياجو الخطيرة، فكما قال «أ. س برادلى، إن

هاملت وعطيل متضادان جدا إلى حد أن كلا منهما كان يستطيع دون صعوبة كبيرة معالجة الموقف الذي كان مدمرا للآخر «فلقد صادفت بذور ياجو الخسيسة في عقل وقلب عطيل أرضا خصبة، ولو ألقى ياجو هذه البذور في عقل هاملت لما لقيت أرضا خصبة ولتوانى هاملت عن فعلته هذه ولدرس الأمر بشكل عقلانى من كل وجوهه. ربما يصاب هاملت بمرض الكآبة وبنظرة قاتمة للعالم، ولكنه لن يقتل ديدمونة وسيصل إلى حقيقة فعلة ياجو هذه في وقت قصير، وإن كنا نشك في أن ياجو يمكن أن يقوم بفعلته هذه مع هاملت، حقيقة أنه خصم عنيد، ولكنه بالقياس إلى هاملت تصبح ثقافته ومداركة العقلية في مستوى أدنى. إن ياجو لم يكن يتصور تلك النهاية المفجعة، ولكنه بكل فعل يقوم به إنما يتورط في فعل تال ثم آخر متطور ومبتشاك لا يستطيع الخروج منه إلا بتطويره، وتطويره يزداد الفعل تعقيدا وتزداد خطته توترا، ويدرك ياجو في نفس الوقت قيمته وقدرته على تحكمه في مصائر الآخرين، وفي النهاية يدرك ياجو أيضا أهمية هذا اللعب الخطير، فإما أن يقضى عليه أو يقضى على الآخرين. إنه على حد تعبير «كولردج» كان (يتصيد البواعث) ليبنى عليها خطته، ولقد كان ياجو في شره معادلا «لريتشارد الثالث» وربما كان يفوقه، فهو ليست لديه هذه الانفعالات التي يحملها «ريتشارد» في أحشائه، إنما تسوقه قوة عقلية باردة وربما كان مصدر هذا شعور التفوق المعطل لديه عن العمل على حد تعبير «برادلى»، وهو شخص، أى ياجو، متجرد من المشاعر يجد لذة سادية

فى أن يرى نتائج تفوقه العقلى على الآخرين، وإن كانت هناك، لدوافعة، أسباب حقيقية كما يدعى هو نفسه، من أن عطيل قد فضل عليه كاهيو لوظيفة نائب، وكما أنه، أى ياجو، يشك كما قد سمع ذات مرة بأن عطيل على علاقة بزوجه «إيميليا»، ومن جانب آخر يعتقد أيضا، وإن كان اعتقادا ليس راسخا، بأن كاسيو على علاقة أيضا بزوجه. كانت هذه بعض دوافعه الأساسية التى صرح بها لـ «رودريجو»، وإن كانت هناك عشرات الافتراضات الأخرى التى قالها طوال المسرحية، ولكنه كان يساها بمجرد أن يلفظها، وذلك أنها لم تكن أسبابا حقيقىة، بل تصيد للبواعث. ولقد ساعدته «ديدمونه» فى إحكام فعلته، فهى تتصرف وفقا لما يمليه عليها واجبها ناحية كاسيو، وبدفاعها الدائم عنه كانت تزيد الموقف تعقيدا، وتؤكد فى نفس الوقت مزاعم «ياجو» وشكوك «عطيل» إلى أن وصل عطيل إلى منحدره التراچيدى.

ولقد تناول «هانز جراتسر» المخرج النمساوى عطيل من مفهوم مختلف تماما عن المفهوم الشكسبيرى، محاولا إيجاد رؤىة عصرية خاصة به، فهو يعتقد - نظريا - بأن مشاعر الغيرة قد طرحها كثيرون اليوم جانبا، إلا أن الغيرة ما تزال موضوعا مثيرا، فهناك رجال ونساء ما يزالون يقتلون بعضهم بعضا بسبب هذه المشاعر. لا تعرض عطيل تراچيديا الغيرة، إنما تعرض طبيعة محددة لغيرة رجل أسود فى علاقته مع زوجته البيضاء. ومن جانب آخر يقودنا هذا الموضوع إلى إمكانية أو عدم إمكانية الاتصال والتفاهم بين

الحضارات، ونظريا تعطينا «عطيل» عدم إمكانية هذا الاتصال بين الحضارات. الحقيقة أن عطيل غيور وغبى، خسيس لأن ديدمونه لم تعطه دوافع احساس الغيرة هذه. أليس حب عطيل لديدمونه محاولة لمدارة الكسر الذى حدث فى وجوده فى مجتمع آخر غير مجتمعة؟ أن يجد ذاتيته؟ أليست غيرته هى تعبير عن سوء الظن؟ أى إنسان هو؟ هل تأصل فى حضارته الخاصة؟ أليكون معقدا أو يعانى من جنون الاضطهاد؟. هذه هى رؤية المخرج الجديدة فى إخراج عطيل كما طرحها فى بروجرام العرض وهو حين يقدم رؤيته هذه إنما يقع فى تناقض غريب. حينما يناقش مشاعر الغيرة بوجه عام إنما يعتقد بأن هذه المشاعر قد طرحتها الأغلبية جانبا ثم يستطرد فى أنها موضوع مثير، فالرجال والنساء يقتلون بعضهم بعضاً بسببها، وفى الوقت الذى يقدم لنا فيه طبيعة محددة لغيرة رجل أسود، ويرفض أن يقدم لنا الغيرة بوجه عام، نجده يصل إلى نتيجة عامة فى أن الاتصال الحضارى بين الجنس الأبيض والجنس الأسود مستحيل.

إن شكسبير حينما كتب عطيل لم يكتب دراسة عن مشاعر الغيرة عند رجل أسود، وإن هذه التصرفات من قبيل عطيل إنما هى نتاج لظروف معينة أحاطت به وتصرف معها بشكل خاص ناتج عن تركيبته وتاريخه الشخصى، وكان يمكن أن تكون هذه النهاية نهاية رجل أبيض وضع فى حالة مشابهة وتصرف بشكل مماثل، كما أنه لا يمكن أن نقدم للبشرية نتيجة حاسمة ومطلقة بأن الاتصال الحضارى بين البلاد المختلفة فى حضاراتها مستحيل من خلال

تفسيرنا لفشل علاقة حب. إنه موقف غير علمي ولا يستند إلى فهم حقيقى للحضارة البشرية، كما أنه موقف عنصرى وربما هو موقف خاص من المخرج تجاه أناس العالم الثالث الذين يرتحلون إلى أوروبا للدراسة أو للعمل، ثم يحققون نجاحا حقيقيا فى وطن غير وطنهم. إن التناقض النظرى، الذى يقع فيه المخرج، يجعله يقع بالضرورة فى تناقض عملى حينما يقوم بتنفيذ عطيل على المسرح، أى أن هذا التفسير النظرى ينعكس على العمل المسرحى وعلى الخشبة، فعطيل يتخذ شكل غوريللا فى حركته طوال العرض. وصوته وانفعالاته تتخذ هذا الشكل الغوريلى فى التنفيذ، حيث فقد عطيل صلته بعوالم البشر، وكان إيقاعه فى التمثيل إنما يختلف عن كل الآخرين، فهو يعزف وحده كممثل يمثل غوريللا أو كغوريللا تمثل عطيل، بينما يتعامل الآخرون من خلال إيقاع خاص بهم ومختلف عنه. وعندما تعتمد المخرج إعطاء عطيل صورة غوريللا، إنما أراد بذلك رده إلى حالة ما قبل الإنسانية ليدين همجيته عن قصد فى مجتمع متحضر، ولكننا نعتقد من وجهة نظر مقابلة أن شكسبير أراد بعطيل أن يظهر البراءة والسذاجة الداخلية فى مقابل ياجو، الذى لم يكن إلا معبرا عن المجتمع الأنجليزى فى عصر اليصابات.

واستمراراً لمنهج المخرج فى إخراج عطيل ومزيادا من تأكيد ندالة وخسة عطيل أكد المخرج هذا الوهم الذى ادعاه ياجو فى أنه سمع ذات مرة بأن عطيل على علاقة بزوجه «إيميليا»، وبالفعل جعل المخرج عطيل خائنا لصديقه ولنفسه ولحبه، إذ جعل بينه وبين

«إيمليا، علاقة جنسية، وبذا اسقط المخرج كل صفات نبالة عطيل العظيمة وأسقط مبررات وجوده كبطل تراچيدى. كما أنه فى المشهد قبل الأخير الذى وصل فيه عطيل إلى مرحلة خطيرة من مرحلة الجنون، لأنه لم يحتمل هذه النتيجة التى توصل إليها من أن ديدمونه خائنة، جعل المخرج عطيل يمزق ملابسها الداخلية بوحشيته البربرية ويمارس معها الجنس كعاهرة، حيث يعطيها ثمنا لذلك، حتى يؤكد المخرج خطته فى إظهار عطيل بصورة خسيصة. وهو بهذه الرؤية قد أسقط كل أسس بناء البطل التراچيدى الشكسبيرى، أسقط هذا الشعر وهذا السحر الأسطورى من عقل عطيل، أسقط عظمة هذا البطل وأسقط بطولاته التى قضى حياته فى إنجازها. فعلى أى أساس أختير عطيل قائدا للحملة العسكرية فى قبرص؟ هل من المعقول أن يختار الدوق رجلا أجنبيا قائدا لحملة عسكرية لأنه غبى وخسيس؟ بل ويعانى من عقدة اضطهاد فى مجتمع غير مجتمعه؟ ولماذا إذن أحبته ديدمونه؟ هل لأنه دنئ أم لأنه يعانى من عقدة الاضطهاد، أو لأنه غوريللا؟ حقيقة إنه ليس شاباً وليس رشيقاً وجميلاً كروميو، وحقيقة أيضا أنه ليس مثقفاً ومفكراً كهاملت، ولكن ديدمونه أحبته لأنه سحرها بعوالمه الداخلية، لأنها «رأت وجهه فى عقله، كما يقول «كولردج»، وعلى أى أساس قد انطلق عقل ياجو الشيطانى لتدمير هذا الذى يدعى عطيل؟ ألا يمكن أن تكون نهاية عطيل هى نفس نهاية رجل أبيض وضع فى حالة مشابهة وتصرف بشكل مماثل؟ هل يمكن أن نقدم للبشرية نتيجة مطلقة على أنه لا

يمكن أن يكون هناك اتصال وتفاهم حضارى بين البلاد المختلفة فى واقعها الحضارى من خلال تفسيرنا لفشل علاقة حب؟ إنها أسئلة تطرحها رؤية عطليل الجديدة، ولا نجد إجابة حقيقية لها، ذلك أن هذه المعالجة الجديدة إنما تسيطر عليها رؤية نظرية متناقضة انعكست بالتالى على العمل وأدت إلى تفكك وتشوية العمل الأسمى، ولم تصل فى نفس الوقت إلى رؤية متماسكة تحمل تفسيراً جديداً لعمل كلاسيكى. حقيقة نحن فى حاجة إلى مزيد من التعرف على التجارب الجديدة على الأرض، خاصة فى عصر تنكش فيه الفنون الجيدة وتنتشر فيه حركة الفن التجارية، ولكن لا بد أن تكون هذه التجربة تجربة حقيقية تعتمد على فهم حقيقى لدور الفن فى هذا العصر، فالمخرج الحقيقى إنما هو مفسر للعمل المسرحى، وهذا التفسير إنما ينبع من مخزون ثقافى مر بعصور التاريخ كلها مروراً بكل الثقافات والحضارات، وهو لهذا حينما يعطى تفسيراً جديداً لعمل مسرحى إنما يستخرج هذا التفسير من عمق هذا المخزون الإنسانى الذى اختزنه فى عقله، والذى لا يمكن أن يكون متناقضاً أو متجاهلاً مسائل أساسية، ذلك أنه ينطلق من خلفية ثقافية حقيقية، فالإخراج إبداع يعتمد على علم وفن المسرح، وليس فكرة غثة نظهرها إلى الوجود، ونسقطها من خلال عقدا الشخصية وفهمنا الخاطئ للإنسانية على الأعمال العظيمة، ثم ندعى إنها رؤية جديدة. إن الرؤية الجديدة أو التجارب المسرحية الجديدة، إن لم تُضف شيئاً جديداً لتاريخ الخشبة المسرحية وللمعرفة البشرية، سواء من خلال

تفسيرها الجديد للأعمال القديمة أو من خلال أعمال حديثة، حينئذ،
ستمر مع أول نسمة ربح بارده دون أن تحدث أى أثر فى انوفنا.

المك لير.



فأخرج حديث

(لم لم تكن أبا لهما، لكان في هذا الثلج الأبيض ما ينتزع الرحمة

منهما)

كورديليا

الملك لير. في إخراج حديث

إن التراجيديا سواء اليونانية أو الشكسبيرية إنما ترضى فينا النزعة الأخلاقية، ذلك أن الكارثة التي تحيق بالبطل، هي رد فعل ناتج عن الخطأ التراجيدي الذي ارتكبه البطل، ولكن نتائج هذا الخطأ لا تترد على البطل وحده، وإنما تمتد إلى محيط كامل أو مجتمع بأكمله على اعتبار أن البطل يرمز أو يمثل هذا المحيط أو هذا المجتمع، وإن كان هناك اختلاف بين التراجيديا اليونانية والتراجيديا الشكسبيرية، في أن القدر في التراجيديا الأولى هو الذي يخطط للأحداث بشكل مسبق، ولكن رسم الأحداث في النهاية يتمنطق مع تركيبه البطل الذي يقوده وبشكل منطقي إلى نفس النتيجة التي خطط لها القدر، بينما تكوين البطل الداخلي أو النفسي في التراجيديا الشكسبيرية - وإن كان هذا التكوين لا ينفصل عن المكونات المحيطة - هو الذي يقوده إلى هذا المصير المفزع عن طريق عيب أو خطأ في تركيبته تترتب عليه كل هذه الكوارث، وإن كان خطؤه لا يعادل المصير الذي يلقاه في النهاية.

نهاية مروعة:

ولقد كانت نهاية الملك لير نهاية مروعة، حيث مات لير ومات أوقتل كل من حوله، ممن كانوا معه ومن كانوا ضده، وتحطمت كل العلاقات، حتى الثلاثة الذين عاشوا صاروا غير قادرين على حمل تيجان المملكة، فهم حطام كالمك لير نفسه. لقد أراد الملك لير في البداية - بدافع من أنانيته - أن ينعم بالراحة والهدوء ويعيد حياته الأولى الميئة بالمجون إلى شيخوخة، ولكن بعيدا عن مسئولية الحكم، لذا يقرر أن يقسم الدولة على بناته الثلاثة. ولأنه حاد المزاج، جاهل بالتركيبية البشرية، فلقد تعود أن يخاطب الآخرين بنرجسيته كوضع طبيعى اعتاده، لذا خدعته كلمات ابنتيه (جونريل وريجان) عن الحب والإخلاص، ولقد صدمته أصغرهن وأكثرهن حبا له وأحبهن إليه (كورديليا) الصادقة، فهي لا تستطيع أن تزين الكلمات وتضعها في إطار براق، كما أنها لا تستطيع أن تكذب، لأنها ليست فى حاجة إلى ذلك، فهي تحب والدها بشكل حقيقى، لقد كانت ردود «كورديليا»، التى يعتبرها بعض النقاد ردودا جافة مفاجأة للملك لير، جعلته يتصرف بعصبية وغباء رجل تعدى الثمانين من عمره، وأخذ عقله فى الضعف، ولكنه لم يشخ بعد، فمزال يتمتع بصحة لا بأس بها. ويرفض الملك لير أن يعطى الابنة الصغرى نصيبها من المملكة، بل يوزع على أختيها، ويضطر لأن يقضى أيامه بين «جونريل» و «وريجان» بالتناوب، وربما كما يقول (كولردج) كان الملك ينوى أن يقضى أخريات أيامه لدى «كورديليا» وليس بالتناوب

بين «جونريل» و«ريجان»، حيث اضطر إلى ذلك بعد موقف «كورديليا» منه. لقد أسلم لير نفسه لابنتيه وهو يعتقد أنه يسلم نفسه للراحة، ولكنه فى الواقع يسلم نفسه للعذاب، فلقد عاملته ابنتاه بطريقة وحشية، وفى أقل من أسبوعين أغلقتنا الأبواب فى وجهه فى ليال قاسية البرودة، ولم يتبق للملك سوى أن يرتدى بجسده فى حزن الطبيعة القاسية، يلعن الأرحام ويخاطب الرعد ويصرخ فى السماء، وحينما تتسلط عليه فكرة ابنتيه يقوده ذلك إلى حزن مخيف ثم إلى الجنون، حيث يطلق العنان لكل طاقاته الداخلية دون رابط منطقي، فيعبر عن مكوناته بشكل صادق وغير مزيف، يعبر عن آلامه بشكل يعجز عنه أى عقل فى قدرته الواعية أو غير الواعية، ويطلق العنان لآلامه فيعبر عنها برؤى شعرية خيالية، حيث يمزج الطبيعة بالإنسان، ويرى الإنسان فى الحيوان، وتكشف آلامه ومصائبه نبل معدنه وطيبة قلبه، حيث يجعله ما حدث يعرف ما كان يجهله عن الطبيعة البشرية. فحينما كان لير وبكامل قواه العقلية، لم يكن حينئذ يرى الحقيقة، ولذا بعد أن فقد سلطته كملاك، وبعد أن جن وفقد عقله، حينئذ وصل إلى الحقيقة وإلى الحكمة، وفى النهاية تأتى إليه «كورديليا»، التى أساء إليها، لتنقذه، ولكنها تموت ويموت على صدرها.

إن لير هو البطل الذى عانى وتألم وجن، ولكنه فى الواقع لا يدفع الأحداث إلا فى بداية المسرحية، حينما قسم المملكة بشكل غير عادل، ولكن المحرك الأساسى للأحداث «جونريل» و«ريجان» ومعهما

«إدموند، الابن غير الشرعى «جلوستر». وينعكس هذا فى أعماق «لير»، كما كان يحرك ياجو الأحداث فى عطيل، ويظهر هذا فى ردود أفعال «عطيل»، حتى قاده وقاد نفسه إلى الدمار، وإن كان هذا لا ينفصل أصلاً عن تركيبة البطل، التى تجد صدى للحركة المقابلة. ولقد تكررت مأساة الملك لير فى حدث مواز فى المسرحية يمثله جلوستر وأولاده. ف «جلوستر» إنما هو صورة أخرى من الملك، وإن كانت صورة باهته، إنه رجل حسن النية أساء إلى ابنه «إدجار»، كما أساء «لير» إلى ابنته «كورديليا»، وكان ضحية مؤامرة دبرها ابنه «إدموند»، كما كان «لير» ضحية مؤامره دبرتها «إبتاه»، ويرجع مصير جلوستر المأساوى إلى غبائه وأنانيته، حيث تُفقأ عينيه، ولكنه يصل فى النهاية إلى التطهير عبر معاناته وآلامه التى تقوده إلى الحكمة، ويموت بعد أن يلتقى بابنه إدجار، كما يموت «لير» بعد أن يلتقى «بكورديليا».

الخريطة الدرامية:

إذا كان «لير» و «جلوستر» يقفان على أرضيه واحدة ومصير واحد قد سببه لهما ابنتا الأول وابن الثانى، إلا أننا نجد أن الشخصيات الأخرى تتخذ اتجاهين: اتجاه يمثله كل من «كورديليا» و«كنت»، و«إدجار» و«الأبله»، واتجاه آخر يمثله كل من: «جونريل» و«ريجان»، و«إدموند» و«كونرال» و«ازوفالد»، وإن كنا نضع «البانى» زوج «جونريل» على الأرضية التى يقف عليها «لير» و«جلوستر»، فهو

رجل حسن النية ويبدو كما لو كان ضعيف الشخصية يمقت «جونريل»، «وريجان» لموقفهما من أبيهما، وفي النهاية يعجز عن حمل تيجان المملكة ويعرض السلطان على «إدجار» «وكننت». وتذكرنا «كورديليا» بجمال وشفافية «أوفيليا» كما تذكرنا بصدق «ديدمونة». وتعجز «كورديليا» عن الدفاع عن نفسها أمام والدها كما تعجز كل من «أوفيليا» أمام «هاملت» و«ديدمونة» أمام «عطيل». وتعانى «كورديليا» فى حبها للملك «لير» كما تعانى كل من «أوفيليا» فى حبها «لهاملت»، و«ديدمونة» فى حبها «لعطيل»، حيث تموت الأولى وهى تُضحى من أجل والدها، وتلتحر الثانيه بعد أن تُجن بسبب حبيبها، وتخلق الثالثة بيد رجل أحبته وأخلصت له. أما «كننت» فإن حبه للملك «لير» يأتى قبل حبه «لكورديليا»، ويجعله هذا يتنكر طوال المسرحية فى زى خادم يسهر على راحة «لير»، ويرفض فى النهاية دعوة «البانى» للاشتراك فى الحكم بحجة أن سيده المحتضر يدعوه، ولذا عليه أن يذهب إليه. أما «إدجار» فإنه الابن الشرعى «الجلوستر»، يؤمن بالفكر الميتافيزيقى، وقد وقع ضحية مؤامرة دبرها «إدموند»، ولكنه فى النهاية بعد أن يهرب ويتعري ويضطر إلى لعب دور المجنون حتى يقضى على «إدموند». ويكشف الأبله ستار الغيب عن الحقيقة وعن مأساة «لير» بكل وجوهما الضاحكة والمره. إنه يظهر ما تخفية الحياة من جانب مأساوى، وضحكاتنا له وعليه إنما ترسب فى أعماقنا هذا النوع من المرارة التى تظل عالقة فى حلقنا. وفى المقابل الدرامى من هذه الشخصيات

تقف «جونريل» «وريجان»، «وادموند»، «وكونرال»، «وأزوفالد». «جونريل» «وريجان» شخصيتان شريرتان استطاعتا أن ينتزعا المملكة بعد أن مثلا على «لير» العجوز، ثم أغلقا الباب في وجهة ودمراه، وكانت تخدع كل منهما الأخرى، ثم تنازعتا في حب «إدموند» الذي خدعهما. يذكرنا «إدموند» «بياجو» في مسرحية «عطيل»، وإن كان «إدموند» لا يتمتع بنفس القدر من الثقافة التي كان يتمتع بها ياغو، ولكنه يشبهه في الدناءة والخسة. وربما كانت عدم شرعية بنوته هي التي دفعته إلى هذه السلوكيات. لقد أحبته «جونريل» «وريجان» ولكن حبه كان أكبر من الأختين، كان حبه للسلطة. ولم يختر «إدموند» «ريجان» لأنه يحبها، وإنما لأنها ستحقق أغراضه وستضع التاج فوق رأسه بقوتها ودهائها وشرها. ولقد كان «كورنيل» غاضبا كالمملك «لير»، وكان «أوزقالد» خادما مخلصا حتى الموت، كما كان «كنت» على الجانب الدرامي المقابل، خادما للملك «لير» حتى الموت.

صعوبات في التنفيذ:

إن مسرحية الملك لير تعتبر أفضل عمل تأليفى لشكسبير، وإن كانت تعتبر من حيث البناء الدرامى - أقل أهمية من عطيل، ويرجع ذلك كما يقول «برادلى» إلى أنها تخاطب «الإدراك الدرامى بقدر ما تخاطب نوعا من الخيال الشعرى الأكثر ندرة وأدق شاعرية». وتلاقى مسرحية الملك لير على المسرح صعوبات هائلة في التنفيذ،

ويرجع ذلك - رغم قيمة العمل ككل - إلى غموض فى بعض الأجزاء وكثرة الأحداث الفرعية، وكثرة الشخصيات الرئيسية، وضعف التبريرات التى تتخلل الجولة الدرامية، فمثلا لا يجد المرء مبررا كافيا لسلوكيات «إدموند، تجاه أبيه، خاصة بعد أن اعتبره إينا شرعيا، فهو يشى به حينما يذهب لمساعدة «لير»، وبذلك يكسب ثقة «جونريل، «وريجان»، ويحقق لنفسه كما يقول ما يعادل فقدته لأبيه الذى فقد عينيه بسبب وشايتته، وإن كان قد كسب «إدموند، ثقتهم من قبل بسبب مؤامرتة ضد أخيه الشرعى «إدجار» .

ولقد كانت خطته هذه ضعيفه، فكيف يمكن لرجل مثل «جلوستر، قضى عمره فى سراديب السياسة أن يصدق هذه المؤامرة الساذجة؟ ثم لماذا لم يواجه «إدجار، «جلوستر، لمعرفة أسباب ثورته عليه؟ ! ولماذا لم يكشف «إدجار، النقاب عن نفسه حينما التقى بأبيه فاقد البصر؟! ثم ما هو المبرر الدرامى لتنكر «كنت، فى زى خادم تابع للملك طوال المسرحية؟ بل يفضل الملك على حبه لكورديليا؟ وفى النهاية يرفض التاج ويذهب زاعما أن «لير، الذى مات يدعوه، ثم يخرج وربما خرج ليبحث عن طريقة ينتحر بها ليكون بجوار سيده، إلخ. ويرجع «برادلى، كثرة العيوب والتناقضات فى المسرحية إلى إهمال شكسبير الذى أغفل كتابة بعض التفاصيل نظرا لطول مادته المسرحية، أو أنه قد اختصرها بعد كتابتها عن طريق البتر، وربما أغفل شكسبير كتابة بعض الأشياء التى كان ينوى كتابتها، ولذا وقع

النص فى بعض العيوب والغموض بل والتناقضات... ومن هنا يلقى النص، رغم قيمته الأدبية، كثيرا من الصعوبات فى حالة تنفيذه على المسرح. وللتغلب على هذه المشكلة عادة ما يتم تقديم المسرحية من خلال وجهة نظر تتفق مع ثقافة المجتمع أو تتفق مع وجهة نظر المخرج. فيرى بريشت فى لير صورة لانهايار المجتمع الإقطاعى، حيث يصور حياة رجل يعيش على عالم مختلف يحطمه.

وقبل أن يخرج «بيتر بروك» مسرحية «الملك لير» قام بإعداد دراسة سيكولوجية عن لير، وقدمه على اعتبار أنه رجل مفرط فى ذاتيته وأنانيته بوسيلة الطرق على رؤوس الجماهير، وصولا إلى عملية التطهير. ويرى مخرج أحدث عرض لمسرحية الملك لير «هانز جراتسر» أن النص بعد قراءته الأولى كان غريبا وقديما ويكاد يكون أثريا. إنه جبار، ولكن لا سبيل إليه، جاذبته ضعيفه ومظلم، فكيف يمكن للمرء أن يمثل هذا كله؟ إن مسرحية «الملك لير»، كأى دراما ملكية، تبدأ بتقسيم المملكة وتنتهى كأى دراما ملكية بذكريات الملك الجديد، وبين المقدمة والنهاية يجد المرء حربا أهلية دولية ويدعو الملك إلى احتفال. بينما فى الملك لير لا يوجد هذا الاحتفال فلا أحد يبقى، الجميع ماتوا أو هم غير قادرين على حمل التيجان.

وقد اعتبر المخرج المسرحية حدوده خرافية هادفة تمت فى أحد العصور الغابرة. وفى البداية كان يوجد ملك وقصر ووزير، وفى

النهاية لا يوجد سوى أربعة متسولين تحت المطر، فقد لير كل شيء. أصبح كنت مقيدا، أصيب جلوستر بالعمى، صنع إدمان من نفسه شحاذا، وكأنهم ليكرون صيحة فلاديمير واستراجون في مسرحية في انتظار جودول- بيكت حينما يقولون: هل يمكن أن يحدث لنا أكثر من هذا؟ إنه عالم بلا معنى، عبث، لا أمل. ويرى المخرج أن «لير، غبى بلا إحساس لأنه يعتقد في قوته ورفاهيته الأبدية، ولكن سرعان ما تضيع منه السلطة. إن الفعل الحقيقي في المسرحية هو الفوضى. لا أحد من الذين ماتوا يستطيع أن يعيد توازن العالم، إن من يحكم يحتاج إلى مؤهلات لذلك. «وكورديليا» تحاول إعادة الحياة القديمة على ما يرام مع جيش أجنبي لتغيير علاقات الحكم في إنجلترا، لماذا كانت عاجزة عن أن تعبر عن أحاسيسها؟! هل ما فعلته هو الواجب؟! هل الحقيقة أهم من الأشياء الأخرى؟! هل عادت من فرنسا لتتخذ أباهما أم لاسترجاع ما يخصها؟ إن موتها كان أسطوريا وفلسفيا وضروريا.

ليست تراثا مسرحيا

لقد ذكر الناقد «فيكتور ريمان، بجريدة «الكورونا» النمساوية أن المخرج «جراستر» قدم عرضا حديثا أحدث من المخرجين الألمان. وهو محق إلى حد كبير، حيث استخدم المخرج أساليب متناقضة من أساليب الإخراج والأداء المسرحي، من بناء ديكور طبيعي على المسرح، حائط مبنى في الخلفيه بذكرنا بطريقة «اندريه انطوان» في

محاولته لتحقيق الطبيعية. كما استخدم المخرج أساليب التغريب المسرحي من أضواء كاشفة، وتقديم الشخصيات أثناء دخولها وخروجها، وطريقة تغيير الاكسسوار، واستخدامه للملابس والألوان الزاهية، واستخدامه لحركات اليابانيين وتدريب الممثلين على المصارعة اليابانية، كما يذكرنا بطريقة التغريب المسرحي. ومع كل هذا استخدم المخرج الطريقة الذاتية في الأداء، وهي طريقة ستانسلافسكى. إلا أن المخرج استطاع أن يضع كل هذه التناقضات في إطار متناسق، وأن يصنع حالة مسرحية بعيدة عن مسرح الصالون. وربما يتفق «جراتسر» هنا مع المخرج البولندي «شانيا» حينما يقول عن المسرح أنه يجب أن يكون: انفجاراً وأن يبيغ العرض المتفرج بتفرده وليس بمعاشيته. ويتركيز المخرج على الجنس وتأكيدده على عبثية العالم قد فرغ النص كثيراً من قيمته الأصلية. إن معظم مخرجى شكسبير يفومون أعماله كما لو كانت أعمالاً تاريخية مرتبطة فقط بالعصر التي خرجت منه وتنتمي إليه!! ولذا يقدمون «شكسبير» على اعتبار أنه تراث مسرحي، ويتناسون في الوقت نفسه العلاقة الجدلية بين الفن والعصر الذي يتعاملون معه، وكما يقول «بيتر هول» المخرج المسرحي الإنجليزي بأن على المخرج أن يوظف النص لخدمة عصره ومجتمعه، وأن يوظف العصر والمجتمع في النص المسرحي، ولكن إن لم يكن المخرج على اتصال حقيقى بالثقافة الإنسانية عبر التاريخ، فلن يستطيع توظيف النص لخدمة العصر، أو توظيف العصر في النص المسرحي، فالثقافة

الإنسانية تؤثر في رؤية المخرج على المسرح، والذي يحدد صحة هذه الرؤيا إنما هو قريبا أو بعدها عن العلم، وهذه الثقافة، التي تؤثر في المخرج هي التي تميز مخرجا عن آخر، بجانب الفهم الحقيقي ليقنية العناصر المستخدمة فوق الخشبة، وهي التي تجعل مخرجا ك«برتولت برشت»، ينظر إلى الملك «لير» من خلال فهمه لقوانين تطور التاريخ، على اعتبار أن المسرحية صورة لانهايار المجتمع الإقطاعي، حيث عاش لير في عالم غير عالمه فحطمه، وبين مخرج ك«هانز جراتسر» يصور عبثية العالم من خلال الجنس، وإن كان هذا لا ينفى تفرد «جراتسر» في استخدامه لعناصر الخشبة المسرحية متفرده وتوظيفها في صنع حالة مسرحية بعيدة عن مسرح الصالونات.

ماكبث

بين التاريخ والتراخي يا

الشكسبيرية

(أسرع إلى،

فأصب حيويتي في أذنك؛

وأطرد بجرأة لسانى

كل ما يعوقك عن الاستدیر الذهبى

الذى یبدو أن القدر والعون الخارق کلّیهما قد توجاك به)

لیدى ماكبث

ماكبث بين التاريخ والتراجيديا الشكسبيرية

صاغ شكسبير مسرحية ماكبث عن تاريخ اسكتلندا من خلال كتابات «رافائيل هولنشيده» التاريخية بعد أن أخضع التاريخ لنظام عالمه المسرحي، فحذف وبدل وأضاف بما تقتضيه معالجته الدرامية حتى خرج علينا بصورة ماكبث التي نعرفها.

وقد عالج كثير من الكتاب المسرحيين «ماكبث» شكسبير في أطر واتجاهات مختلفة، فعالج «الفريد جاري» تيمة ماكبث في مسرحيته «الملك أوبو» في نهاية القرن الماضي من خلال منظور «الباتافيزيقية» (علم الحلول الخيالية)، وعالج «يونيسكو» نفس التيمة في مسرحية له بعنوان «ماكبث» في منتصف هذا القرن من خلال منظور مسرح العبث، ثم تناولها «هاينر موللر» من خلال طرح جديد يحمل مكونات المسرح الملحمي ومسرح العبث.

المادة التاريخية:

نشر تاريخ اسكتلندا لأول مرة عام ١٥٢٦ في باريس وترجم إلى الإنجليزية عام ١٥٣٦، ونقل مرة ثانية إلى الإنجليزية على يد

«رافائيل هولنشيدي، عام ١٥٧٧ في طبعته الأولى بعنوان «تاريخ اسكتلندا وأيرلندا، ثم في عام ١٥٨٧ صدر كتاب هولنشيدي عن تاريخ اسكتلندا.

ويحكى «هولنشيدي، أنه حينما كان ماكبيث وبانكو عائدين وسط الغابات والحقول، حينئذ رأيا نساء غريبات الشكل، متوحشات، يبدو مظهرهن وكأنهن من عالم آخر. وقف ماكبيث وبانكو أمام هذه الأشكال الغريبة، حيث الأولى «ماكبيث»، بلقب «أمير جلاميس»، الذي حصل عليه منذ فترة قصيرة بعد موت والده، ثم حيث الثانية ماكبيث بلقب «أمير جادور»، ثم حيثه الثالثة بلقب «الملك»، وأخبرت الأولى «بانكو» - بعد سؤاله لها عن مصيره - بأنه سيصبح أسعد من «ماكبيث» ولكن لن يصبح ملكا، ثم اختفت الثلاث نساء الغريبات الشكل.

لم يأخذ «ماكبيث»، «وبانكو» هذا الأمر في البداية مأخذ الجد، وأصبح «بانكو» - على سبيل المزاح - ينادى «ماكبيث»، بلقب الملك» .

فور هذا الحادث عين «ماكبيث» سيدا على «جودور». وفي أحد الأيام ذكر بانكو «ماكبيث» بنبوءة الساحرات، التي تحقق معظمها، حيث لم يبق سوى ما قالتها الأخيرة: أن يصبح ملكا، ويعدها، بدأ «ماكبيث» يفكر كثيرا ويبدو وحيدا مستغرقا في أفكاره. وقد حدث أن الملك «دانكان» عين أكبر أبنائه وليا للعهد، وفوجئ «ماكبيث» بذلك واعتبره عقبة في سبيل تحقيق النبوءة الثالثة، وهنا بدأ «ماكبيث» يفكر

فى كىففة الحصول على التاج بالقوة معتمدا على ما كان يفكر ففة؁ من أنه حقه الطبىعى؁ وقد ساعدته زوجته التى كانت تفكر فى التاج أفضا؁ وساعده صدىقه «بانكو» الذى كان يفكر فى كلام الساحرات؁ وفى وعد ماكبث له بأن تصبف له المكانة الأولى فى الدولة . وبالفعل قتل ماكبث الملك بعد العام السادس من حكمه لاسكتلندا .

تولى «ماكبث» الحكم وبدا للجمىع أنه سعيد؁ ولكنه أحس على العكس من ذلك؁ حىث خاف من أن يكون مصفره كمصفر «دانكان»؁ فكر فىما قالته الساحرات «لبانكو»؁ ولهذا كان «بانكو» يشكل الخطورة الأولى علىه؁ ولذا دعا «بانكو» وابنه «فلنس» على العشاء؁ وفى نفس الوقت دبر مؤامرة لقتلهما بعبدا عن القصر . قتل «بانكو» وهرب الابن؁ وبدأ الخوف يعم المملكة؁ فقد بدأ «ماكبث» فى التخطىط لقتل كل الذىن يشك فى انتمائهم إلفه؁ وهرب كثر من الرجال من مملكته؁ كما جعله الخوف ببنى حصنا حول قصره لهمايته؁ وقالت له إحدى الساحرات أنه لن يستطع قتله أحد قد ولدته أمه؁ ولن ينفزم طالما أن غابة «برنان» لن تتحرك ناحية قصره فى «دونىسان» .

مع الوقت أدرك «ماكبث» أن اعداؤه يتزافدون وىنضمون لعدوه «مالكولم»؁ الذى يستعد لملاقاته؁ الذى أحاط القصر بجوشه؁ والذى أمر - فى المساء - بأن فحمل كل من رجاله غصن شجرة من غابة «بىرنان» حتى فختبئ خلفها؁ بذلك لا فتمكن العدو من رؤفئهم حتى الصباف . وفى الصباف رأى «ماكبث» غابة «بىرنان» وهى تتحرك؁

وحينئذ أدرك أعداد الجيوش الغفيرة، حينئذ حاول الهرب من القصر، ولكن «ماكدوف» تبعه وقتله بعد أن أمضى سبعة عشر عاما في الحكم.

معالجة شكسبير الدرامية:

لقد أخضع «شكسبير» هذه المادة التاريخية لتغييرات تتفق وطبيعة مسرحه ونظامه، فلم يرتكب «ماكبث» جريمته ضد «دانكان» مع صديقه «بانكو» وإنما اقتصر الحدث على تدبير «الليدي» ماكبث وتنفيذ «ماكبث»، كما استعار «شكسبير» الطريقة التي قتل بها ماكبث دانكان من موضع آخر من كتابات «هولنشيد» عن قتل الملك «دوف» على يد أحد الثوار حينما نزل عليه الملك ضيفا في قصره.

وفي صياغة شكسبير للساحرات تأثر بكتاب (اكتشاف) «لرجنالد سكوت»، الذي ظهر في الربع الأخير من القرن السادس عشر وهو كتاب عن السحر والخرافات في عصر شكسبير، وإن كان «هولنشيد» قد ذكرهن على شكل «ثلاث نساء غريبات، متوحشات يظهرن وكأنهن من عالم آخر».

مسرحية ماكبث:

يبدأ «شكسبير» مسرحيته بمشهد الساحرات وهن ينوعدن على لقاء «ماكبث» بعد المعركة، وفي المشهد التالي يخبر ضابط جريح ثم رسول الملك «دانكان» وابنه «ملكوم» عن رسالة «ماكبث» في المعركة

ضد «سوينو» ملك الدرويدج، الذى يريد أن يعقد اتفاقا للصلح.

تقابل الساحرات «ماكبث»، «بانكو» فى المشهد، الذى يليه، حيث يخبرن «ماكبث» بأنه سيكون سيدا لمقاطعة «جلاميس»، «وجودور»، وسيصبح ملكا، كما يخبرن «بانكو» بأنه سينجب ملوكا.

ويتلقى بالفعل «ماكبث» نبأ توليته سيدا على «جودور». وعلى إثر تولية دانكان لابنه «ملكوم» وليا للعهد، يدعوها «ماكبث» فى احتفال يقيمه بقصره بهذه المناسبة، وفى القصر تطرح «الليدى ماكبث» خطتها على «ماكبث» فى قتل الملك ابن خالته وضيغه فى الوقت نفسه.

وبالفعل يقتل «ماكبث» الملك بعد تردد فى بداية الفصل الثانى، ثم يأتي «ماكدوف»، «ولينوكس»، من الخارج، فالملك قد طلب من «ماكدوف» أن يلقاه باكرا، وهنا يكتشف «ماكدوف» الجريمة، وحينما يسأل «ملكوم»: «بيد من قتل الملك»؟

يجيبه «لنوكس»: «بيد الذين كانا على مخدعه، كما يبدو فإن أيديهما ووجهيهما ملطخة بالدماء».

يجتمع «ماكبث» بالجميع فى الوقت الذى يقرر فيه «ملكوم» الرحيل إلى إنجلترا، كما يقرر «دونالدين»، الرحيل إلى «ايرلندا»، و«ماكدوف» إلى فايفا، حيث يدركان بحدسهما آثار الخيانة. وهنا يقول «دونالدين»: فى هذا المكان تلمع الخناجر تحت البسمات، وقرينا

بصلة الدم أكثر الناس سفكا للدماء، .

ويبدأ الفصل الثالث بمونولوج «لبانكو» فى إحدى غرف القصر، يخشى فيه أن يكون قد تصرف «ماكبث»، بقساوة فى حصوله على التاج، كما يفكر فى ذريته التى سوف ينتقل إليها هذا التاج. ويأتى بعد هذا المشهد، احتفال يقيمه «ماكبث»، للنبلاء، وبعد الاحتفال يأمر بتنفيذ مخطط الجريمة للقضاء على «بانكو» وابنه، وبالفعل يقتل «بانكو» ويقتل ابنه هاريا، وحينما يتلقى ماكبث هذه الأنباء، حينئذ تعود نوبته المرضية، فيتخيل أنه يرى شبح «بانكو» وقد عاد من موته ليجلس على كرسى العرش.

يبدأ الفصل الرابع فى كهف الساحرات اللاتى يخبرن «ماكبث» بأنه لن يستطيع من ولدته أنثى أن يلحق به أذى، إلا بزحف غابة بيرنان، وعلى الجانب الآخر فى إنجلترا، يستعد «ملكوم» لتخليص البلاد من «ماكبث» بجيش مكون من عشرة آلاف جندى، وعلى رأسه «ماكدوف»، الذى قُتلت زوجته وأولاده بأوامر «ماكبث».

يبدأ الفصل الخامس فى قصر «ماكبث» بين الطبيب والوصيفة، حيث يتحدثان عن مرض نوم «الليدى ماكبث»، التى تدخل عليهما وهى تغسل يديها فى الهواء لتزيل عنها بقع الدماء الملتخية. وفى المشاهد التالية يستعد «لنوكس» و«أنفوس» للقاء «ماكبث»، كما يتلقى «ماكبث» أنباء هروب بعض أفراد جيشه. يستعد «ماكبث» للحرب، ويدور المشهد الذى يليه قرب دينسيان ولا يبعد ذلك عن غابة

بيرنان كثيرا، حيث «ملكوم» وأتباعه، وهنا يأمر «مالكولم» كل جندي أن يقطع غصنا، ليحمله أمامه حتى يخفى حجم الجيش الحقيقي، ويضلل بهذا ماكبث ويقرر في نفس الوقت الزحف نحوه .

وفي داخل القصر يسمع «ماكبث» صراخ نساء ولا يتحرك لذلك، فقد، مضى الوقت الذي كان فيه يتحرك من مجرد سماع صرخة ليل، ثم يعرف «ماكبث» بعد قليل أن زوجته الملكة قد ماتت، فيرد ببرود: «كان ينبغي عليها أن تموت فيما بعد، وحينما يعرف ماكبث من رسوله بأن غابة برنان تتحرك، حينئذ يدرك أن الدمار سيلحق به .

وفي المشهد قبل الأخير يرفع «ماكدوف» النقاب عن نفسه، ويعلم أنه لم تلده امرأة، فلقد خرج بعد أن شقت بطن أمه قبل وقت ميلاده، وبالفعل يفصل «ماكدوف» رأس ماكبث عن جسده ويتولى «ملكوم» عرش اسكتلندا .

ماكبث والعمارالدرامي :

إذا كانت «الملك لير» هي أعظم مؤلفات «شكسبير»، وإذا كانت «هاملت» أشهر أعماله، فإن «ماكبث» وتليها «عطيل» هما أفضل مسرحياته التراجيدية من حيث معمارية الحدث، فأهم العناصر في أجزاء التراجيديه - من حيث المفاهيم الأرسطية - هي الحبكة، وهنا في تحليلنا لمسرحية «ماكبث»، التي هي أقرب مسرحيات «شكسبير»

لطبيعة التركيبة الأرسطية، لن نبتعد كثيرا عن المفاهيم الأرسطية في تحليل المسرحية، إلا بقدر ما يبتعد «شكسبير» نفسه عنها من حيث البعد الزماني، ومن حيث قدرته على تقديم رؤية عصرية لتراث الدراما، التي ورثها في عصر مختلف عن عصر التقنية الأرسطى، ذلك أن تيار الفكر الفلسفى المتمثل فى العصر اليونانى والرومانى كان أحد ثلاثة روافد متمثلة فى أعمال شكسبير، حيث كان التيار الثانى هو تيار العصور الوسطى، والثالث هو عصر «شكسبير» نفسه.

يبدأ شكسبير مسرحية «ماكبث» بمشهد قصير هو مشهد الساحرات، وبه يضعنا «شكسبير» فى الحالة التراجيدية مباشرة، ثم يليه مشهد يقدم لنا فيه معلومات عن «ماكبث». والمقدمة هنا فى مسرحية «ماكبث» مقدمة قصيرة جدا، بل هى أقصر مقدمة مسرحية فى كل أعمال «شكسبير»، وهى البداية التى عرفها «أرسطو» فى كتابه «فن الشعر» بأنها: «لا تعقب ذاتها أى شىء بالضرورة ولكن يعقبها شىء آخر أو ينتج عنها» (١) وقد غير «شكسبير» فى «ماكبث» خطه الدرامية التى تبعها فى «لير» و«هاملت» بل وفى «عطيل»، ففى «عطيل» مثلاً يعتبر الفصل الأول تمهيدا للدخول فى الحدث - وهو فصل يعادل المشهدين الأولين فى «ماكبث» - ولا يخنق «عطيل» «ديدمونة» إلا فى الفصل الخامس، بينما يقتل «ماكبث» الملك «دانكان» فى المشهد الأول من الفصل الثانى.

وعادة ما تكون المقدمة الشكسبيرية، التى نمهد للدخول فى

١- أرسطو: فن الشعر، ترجمه وتقديم وتعليق د. إبراهيم حماده مكتبة الانطو المصرية

الحدث، أكثر طولاً كما في الملك لير وهاملت .

في بداية مسرحية «ماكبث» - المشهدين الأولين - يضعنا «شكسبير» مباشرة في الحالة التراجيدية، ويقدم لنا «ماكبث»، دون أن نلتقى به. في المشهد الثالث نجد الساحرات مع «ماكبث»، وهن يتنبأن بمصيره، ويخاطب هذا التنبؤ طموحه الداخلي، خاصة حينما يصدق قولهن بتعيينه سيداً على «جودور». في نهاية المشهد الرابع يعين «دانكان» ابنه ولياً للعهد، ويعتبر «ماكبث» هذا عقبة في سبيل تحقيق نبوءة الساحرات، أو بمعنى أدق طموحه، ولذا يبدأ الصراع في النشوء داخله، صراع بين طموحه وبين ما يتنافى مع طبيعته الأخلاقية .

يرتقى الصراع ويأخذ في التطور في المشهد التالي، وهو الخامس، حينما يلتقى «ماكبث» بزوجه، حيث تفرغ فيه روحها المسمومة، فتخاطب بذلك طموحه، الذي مسته الساحرات من قبل، وترتسم على وجهه علامات تفسرها زوجته بأن وجهه كتاب يقرأ فيه الناس الأشياء الغريبة، لذا لن تكون للغد شمس، وتعنى بالشمس هنا حياة «دانكان». تسير الأحداث نحو التصعيد بفعل «الليدي ماكبث»، التي تملى على «ماكبث» ما تريده، فلا تجد صدوداً منه، لذا تتعرف على أعماقه الجديدة التي لم تعرفها من قبل - ويدل على ذلك تعليقها على خطابه في بداية المشهد الخامس - تلك الأعماق التي تحمل في داخلها بذور تحوله المقبل إلى الضد. إن تعرف «الليدي ماكبث» الجديد على زوجها هو تعرف بالمعنى الشكسبيرى، فهو ليس تعرفاً

بالمعنى الأرسطى على شخصية غائبة عن طريق التذكر، أو الاستدلال المنطقي، أو عن طريق الخطأ، أو المباشرة، أو غير ذلك مما يذكره «أرسطو» في كتابه «فن الشعر»، وإنما هو تعرف نفسى على أبعاد جديدة للشخصية التراجيدية، التى تحمل فى طياتها إمكانية تطور الفعل وتحوله إلى الضد.

وتعرّف الليدى الجديد على ماكبث، يتبعه تغير فى الفعل. ويعتبر هذا التعرف من هذه الناحية وبهذا الفهم الشكسبيرى وعلى حد تصنيف «أرسطو» فى الوقت نفسه هو أفضل الأنواع لأنه مصحوب بتحول.

ولكن قبل أن يتم تنفيذ الفعل نجد «ماكبث» فى المشهد السابع وحده مترددا كهاملت بين فعل الجريمة وحبه لابن خالته الملك، فحينما تدخل «الليدى مكبث» عليه تراه يقول: «إن نستمر بعيدا فى هذه المسألة، فلقد أكرمنى كثيرا ولقد أخذت شهرة ذهبية من جميع الناس أرتديها فى براققتها الجديدة ولا أريد أن أخلعها، (١) وهنا تعاود «الليدى ماكبث» محاولاتها مع «ماكبث»، لتحث فيه الجانب الشيطانى مرة أخرى، كما تحث فيه رجولته.

«الليدى ماكبث: إنى أفكر الآن فى حبك كجبان.

ويكون رد ماكبث: أنا أجرؤ على كل ما يفعله المرء».

(١) المقتطفات المؤخذه هنا من الترجمة الألمانية لأعمال شكسبير الكاملة - دار نشر سالزبورج ١٩٧٩

ثم يعقد العزم ويقول: «لقد عقدت العزم، وكل عصب في مسخر لهذه المهمة الرهيبة». وبذا تدفع الليدى الحدث ثانية للأمام.

يرتكب «ماكبث»، الجريمة في بداية الفصل الثاني، وبذا يحصل على التاج، ويكون حصوله سريعاً، وبذلك تجئ الأزمة مبكرة، ويقول أرسطو- في فن الشعر- «قد يقترف الفاعل فعله المفزع عن وعي، وعن معرفة بالأشخاص، الذين يقع عليهم الفعل»، وهذا ما ينطبق على ماكبث، وعن معرفة طبيعة فعلته هذه قبل أن يرتكبها، بل وتربطه بالملك صلة قرابة. ولكن من الأفضل أن يقع الفعل دون أن يعرف مقترفه على من وقع، على أن يكشف حقيقة العلاقة به فيما بعد كما حدث لأوديب مثلاً، لأن ذلك يثير الدهشة، بينما الذي حدث لماكبث شيء مختلف، فهو يعرف على من وقع الفعل وهو مكتشف حقيقة العلاقة به قبل ارتكابه الجريمة، لذا يصبح هذا النوع من اقتراف الفعل ليس أفضل الأفعال بالمفهوم الأرسطي، ولكنه في الوقت نفسه، «ليس منكوراً أو مستقبهاً، كما يقول «أرسطو».

ويشكل الفصل الثاني بداية أزمة المسرحية، وهو ما يعرفه «أرسطو» بالوسط أو العقدة، فهو ما بذاته يعقب شيئاً آخر بالضرورة، كما يعقبه شيء آخر، وقد جاءت العقدة هنا مبكرة.

بعد إتمام فعل الجريمة، والتي دفعت إليها «الليدى ماكبث»، نجد أن دورها في دفع الحدث يبدأ في الانحسار والتراجع، ففي المشهد الثاني من الفصل الثالث تبدأ إشارات التحلل النفسى داخل الليدى

حيث، نراها تقول: «لم نحصل على شيء، ضاع كل شيء، بلغنا أهدافنا بلا سعادة، أفضل لنا أن نكون هذا الذي دمرناه من أن نحيا دون إطمئنان وسعادة».

وفي المشهد الأول من الفصل الخامس تظهر الليدى وهى فى حالة جنون، وفى المشهد الخامس من الفصل الخامس تموت الليدى، ويحتمل أنها ماتت منتحرة كما يقول «ماكدوف» فى نهاية المسرحية: «كما يعتقد المرء بأن هذه الملكة وضعت حدا لحياتها بيدها».

وبينما يبدأ دور «الليدى» فى الانحسار فى بداية الفصل الثالث، نجد «ماكبث» وقد بدأ يتبوأ مركز الصدارة فى الفعل، حيث يقتل «بانكو» فى الفصل الثالث، وبعد أن كانت «الليدى» هى التى تخطط للجريمة، أصبح «ماكبث» هو الذى يخطط، بل ويدعوها أن تصحبه، «فالشر لا يثبت أركانه إلا بقوى الشر» تعالى معى. وفى الفصل الرابع والخامس تتكرر حركة الفعل فى الفصول الأولى ولكن ببطء، وفى عكس اتجاه الكارثة التراچيدية، حيث تخلو المملكة من أتباع ماكبث، ويضعف، بل ويلجأ للساحرات، وتموت «الليدى»، بينما يزداد أتباع «ملكوم»، ويصبح الأمل فى استعادة مملكة اسكتلندا محتوما، وتكون بذلك النهاية، وهى كما يقول «أرسطو»: «فهى التى تعقب بذاتها - وبالضرورة - شيئا آخر، إما بالحمية وإما بالاحتمال، ولكن لاشئ آخر يعقبها».

ماكبث

الصراع الدرامي والبطل

التراخي

(لقد "، ولسوف أشد كل عضوفى الجسد لهذه الرهبة. هيا،
واخذعى الزمان بأجمل المظاهر. على الوجه الكذوب أن يخفى ما يعلم
القلب الكذوب)

مكبث

ماكبيث الصراع الدرامي والبطل التراجيدي

يتمثل في مسرحية «ماكبيث»، نوعان من الصراع - داخلي وخارجي - وينعكس كل منهما على الآخر، ويدخلان في علاقة جدلية بالاحتمية، حيث يتمثل صراع ماكبيث الداخلي بين تركيبته بمفاهيمها الأخلاقية، وبين طموحه الذي لا يتحقق إلا بالجريمة، وحين ارتكابه الجريمة يبدأ الصراع الآخر في الظهور، وهو الصراع المادي أو الخارجي بينه وبين أتباع مالكولم ومكدوف.

ويشكل الصراع الداخلي خطان أساسيان، الخط الدرامي الأول يمثله طموحه وهو خط صاعد، والخط الدرامي الثاني يمثله مفاهيمه الأخلاقية، وهو خط هابط، ويظهر تصارع هذين الخطين بطريقة واضحة في المشهد الرابع من الفصل الأول.

وفي المشهد الأول من الفصل الثاني يتصاعد الخط الأول، حيث يرى ماكبيث الخنجر معلقاً في الهواء، فيرشده للطريق. وبذا يضمحل داخله هذا الجانب الخلقى الذي يسير في جانب معاكس للخط الأول، فانحسار أحد هذه الخطوط هو تقدم للآخر، وتقدم أحدهما هو انحسار

للثانى، فنحن نسمع تقرّيعات ضميره المفزعة فى المشهد الأول من الفصل الثانى بعد ارتكابه للجريمة؛ فيقول وهو ينظر إلى يديه الملطختين بالدماء: «إنه منظر يدعو للرثاء، ويخاف ماكبث أن يعود لى يلطخ الحارسين بالدم ويضع خنجريهما فى مكانهما - وذلك كما خططت له زوجته - حتى إذا ما رأها أحد اعتقد أنهما القاتلان، وبذا قامت اللىدى بذلك بدلا منه.

ويقف الخطان الدراميان المتصارعان فى هذه اللحظة على مستوى متقارب، ولكن بلا رجعة؛ فقد ارتكب «ماكبث» جريمته وحدث تحول فى الشخصية، وبالتالي عليه أن يحل هذا التصارع بصرعة للخط الثانى حتى يحافظ على وضعيته كملك.

ولكن ما يزال الخط الثانى حتى الفصل الثالث يتردد داخله. إن ضميره المعذب يرهقه وتتنابه الأحلام المفزعة كل ليلة، فالأموات يتمتعون بلحظات السلام، بينما هو يستلقى معذب العقل ويدرك أنه بلغ منتهى الخيانة.

وبينما هو مدرك لطبيعة هذه الخيانة، إلا أنه يرسل قاتلين يقتلان «بانكو» وابنه؛ ويكون بذلك انحسارا للخط الثانى وتقدما للخط الأول؛ وكأنها معادلة حسابية، فكلما تقدم الخط الأول كلما ازداد «ماكبث» إصرار على ارتكاب الجريمة، وكلما ازدادت جرائمه، كلما ضعف مركزه بانفضاض الآخرين من حوله وانضمامهم إلى طرف الصراع الخارجى الآخر والمتمثل فى أتباع «ملكوم»، وبذا يضعف

مركزه في الوقت نفسه الذي يقوى فيه مركز أتباع «ملكوم» .

ومن هنا نرى أن علاقة الصراع الداخلي بالخارجي هي علاقة جدلية وليست منفصلة؛ ولم يكن الصراع الأساسي في المسرحية هو الوصول إلى العرش كما في مسرحية ريتشارد الثالث. فلقد وصل «ماكبث» إلى العرش في المشهد التالي لجريمته في المشهد الأول من الفصل الثاني؛ ولو كان الصراع الأساسي هو الوصول إلى العرش - كما يقول بعض النقاد - لانتهت المسرحية بعد المشهد الأول من الفصل الثاني، ولكن الصراع الأساسي هو ارتداد فعل القتل على تركيبة «ماكبث» نفسها، ثم انعكاس ردود أفعال هذه التركيبة على الواقع المادى المحيط وعلى ملكوم وأتباعه .

إن خطأ «ماكبث» مستمر وهو يعرفه، ولكنه لا يستطيع أن يتجاوزه بل ويستمر فيه مرغماً، فحينما يعرف أن «فليس» ابن «بانكو» قد هرب، حينئذ يعود للمرض ويتعطش للدماء ويقوى فيه المستوى الأول، وكلما قوى هذا المستوى، ضعف مركزه وقوى مركز الطرف الآخر المتمثل في «مالكولم» . ففي نهاية المشهد الثاني من الفصل الثالث يقول:

«ماكبث» : «أن الشر لا يثبت أركانه إلا بقوى الشر» ويصل به الأمر أن يقول «لسيتين» : «اشنقوا من يتحدث عن الخوف» . وفي المشهد الخامس من الفصل الخامس، حينما يسمع صراخ النساء في القصر نراه يقول : «لقد نسيت طعم الخوف، مر على زمن كان يقشعر فيه

بدنى من البرد لسماعى صرخة ليل، . وحينما يخبره «سيتين» بموت الملكة حينئذ يقول له: «وكان يمكنها أن تموت فيما بعد، وكان يوجد وقت آخر أنسب لإخبارى بذلك» .

لقد تحول «ماكبث» إلى الضد بعد أن كان يخاف أن ينظر إلى عيني الملك المقتول فى المشهد الأول من الفصل الثانى، وبذا قد خرج «ماكبث» من نطاق عالم البشر منذ زمن بعيد؛ وحينما يعرف أن غابة برنان تتحرك، يدرك أنها النهاية، وحينما يظهر «ماكدوف» ويعلن عن نفسه حينئذ تنتهى تلك المادة المتبقية من «ماكبث» والتي يطلق عليها الجسد، ذلك أنه قد فقد علاقته بالبشر منذ زمن مضى، وبموته ينتصر الجانب الآخر المتمثل فى «ملكوم» وأتباعه. عندما يتسلم ملكوم الحكم يعود العالم من فوضويته إلى النظام من جديد، ويعود السلام للكون مرة أخرى.

ماكبث والبطل التراجيى الشكسبيرى؛

إن أبطال «شكسبير» يحلمون بتحقيق حلمهم ولكنهم ينتهون إلى العكس. فماكبث يحلم بالسلطة ولكنه يقتل فى النهاية على يد «ماكدوف»، كما يحلم «ريتشارد الثالث» بالسلطة ولكنه يقتل أيضا على يد «ريتشموند»، ويحلم «لير» بالراحة وهدوء البال ولكنه يتردى فى عذاب لانهاى على يد ابنتيه «ريجان» «وجونريل»، كما يتردد «هاملت» فى ارتكاب جريمة واحدة حتى تتجمع لديه كل القرائن؛ ويتردده يتسبب فى ارتكاب جرائم عديدة، ويرى «عطيل» فى

محبوبته «ديدمونة» النقية كالثلج عاهرة، بل ويخفق حبه الذي كان يحلم به بيديه: «انهم يتمردون على النظام القائم باتباعهم المبادئ التي وضعوها لأنفسهم، ولكن ما يحصلون عليه ليس هو ما أرادوه، بل يختلف عنه اختلافا فظيحا»^(١).

ولقد كان «ياجو» في «عطيل» هو المحرك الأساسي للأحداث في المسرحية وليس «عطيل»؛ كما كانت الليدي ماكبث هي محركة الحدث الأساسي في «ماكبث»، وقد توقف دور «الملك لير» في دفع حدث المسرحية «مسرحية لير» بعد أحداث المشهد الأول، وتولى عنه ذلك «أدموند» و«ريجان» و«جونريل». كما تسبب شبح والد «هاملت» في سير الحدث الدرامي ودفعه للأمام، وإن كان «هاملت» و«عطيل» و«ماكبث» هم المنفذون للفعل كنتيجة لدفع الأحداث من «الشبح» و«ياجو» و«الليدي».

لقد خاطبت خطة «الليدي ماكبث» الإجرامية في المسرحية أرضا خصبة في عقل «ماكبث»؛ ولم يكن هذا مفاجأة لـ «ماكبث»، وإنما كان ترديدا لحوار داخلي قد رده «ماكبث» من قبل؛ ففي المشهد الرابع من الفصل الأول، وبعد أن يعرف «ماكبث» من «دانكان» أنه قد عين وليا للعهد حينئذ تجده يقول:

«ها... أمير كمبرلاند، إنها عقبة على أن أتجاوزها، لأنها عقبة في سبيل تحقيق أغراضى، أيتها النجوم احجزى أنوارك حتى لا

١- راجع: آ. س. برادلى: التراجيديات الشكسبيرية دار الفكر العربي، جزء ١، بدون عام

تكشف رغباتى السوداء؛ وباعينى لا ترى أفعال يدي، وعلى اليد أن تفعل ما تخشاه العين إذا مارته وأبصرته، . ويظهر لنا هذا اختلافا مع ما تقوله «الليدى ماكبث»، عن زوجها - ولكنه لا يصل إلى حد التناقض - حينما كانت تقرأ رسالته فهي تقول: «إنى أخاف طبيعتك، إنها تفيض بحب الإنسانية، وهذا ما يحول فطنتك لما سيأتى، تريد أن تكون عظيما، إن طموحك ينقصه الشر، وإن كان يصح قول الليدى ماكبث عن زوجها حينما يتردد فى قتل الملك، وحينما يقع تحت تقريرات ضميره المفزعة بعد قتله للملك .

لقد فعلت أحداث الساحرات وتولية «ماكبث»، أميرا «اجودور»، وتولية «دانكان» لابنه وليا للعهد، الكثير فى وجدان وعقل «ماكبث»، وهو ما لم تعرفه الليدى؛ حيث كان بعيدا عنها، وبذا كانت الليدى تصف «ماكبث» - حينما كانت تعلق على خطابه - الذى تعرفه قبل أن تفعل هذه الأحداث فعلها بوجه عام .

وتتشابه المبررات، التى تصيدها «ماكبث»، من أحداث تولية «دانكان» لابنه «مالكولم» وليا للعهد، مع بواعث «ياجو» فى أن «عطيل» فضل عليه «كاسيو» حتى أن «ياجو» جعل من هذا الموقف ذريعة لتدميره، كما جعل «ماكبث» من موقف تولية «مالكولم» ذريعة للتفكير فى الجريمة .

ولم تكن مشكلة «ماكبث» فى أن يصبح ملكا فقط، بل كانت مشكلته فى الحفاظ على الملك أيضاً . فبعد أن أصبح ملكا أصبحت

مشكلته أن يبقى ملكا وأن يقضى على صراعه الداخلى المتمثل فى طبيعة تكوينه، وأن يقضى على صراعه الخارجى المتمثل فى أعدائه، فهو يقول فى المشهد الأول من الفصل الثالث: «أن يكون المرء ملكا فهذا لا يعنى شيئا، وإنما المهم أن أبقى حيث أنا». وبين تردد ماكبث وخوفه من ارتكاب الجريمة فى بداية الفصل الأول إلى قوله - فى الفصل الخامس - ردا على سماعه خبر موت زوجته: «كان يمكنها أن تموت فيما بعد، يقع التحول فى الشخصية التراجيدية».

ماكبث والخطأ التراجيدى:

يشترط «أرسطو» فى البطل التراجيدى ألا يكون فاضلا ينتقل من السعادة إلى الشقاء؛ لأن ذلك لا يولد فىنا عنصرى الخوف والشفقة، بل يولد غيظاً وحزنا. كذلك لا يجب على البطل التراجيدى أن يكون شريرا يتحول من الشقاء إلى السعادة لأن ذلك لا يولد عاطفتى الخوف والشفقة. فالخوف ينصرف لمن يشبهنا، والشفقة تنصرف لمن لا يستحق الشقاء، ولذلك لا يجب أن يكون البطل فاضلا كل الفضيلة أو شريرا كل الشر. فالبطل التراجيدى هو: «الشخص الذى ليس فى الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل، والذى يتردى فى الشقاء والتعاسة، لا بسبب رذيلة أو شر، ولكن بسبب خطأ ما أو سوء تقدير «هامارتياء»».

وبذا يتولد الخطأ كما يقول «أرسطو» عن سوء تقدير وليس عن رذيلة. وتصرف «ماكبث» هنا لا يستند إلى سوء تقدير أو ضعف فى

تركيبته فقط، وإنما يستند ضعفه هذا إلى رذيلة، تلك التي يستنكرها «أرسطو»، وهنا يختلف «ماكبت»، عن أبطال التراجيديا الأرسطية، كما يختلف في نفس الوقت، ومن هذه الناحية عن الأبطال الشكسبيريين، حيث يقف متفردا وسط العالم التراجيدي الشكسبيرى، ولا ينتمى إلى صفاته سوى «ريتشارد الثالث»، الذي يفوقه في تكوينه الإجرامى.

ويقول «برادلى»، فى التراجيديا الشكسبيرية، : إن البطل يُخطئ عن طريق التصرف أو التقاعس عن التصرف، وهذا الخطأ باتحاده مع أسباب أخرى يجلب الدمار عليه، وينطبق هذا على معظم أبطال «شكسبير»، التراجيديين مثل تصرف «لير»، و «عطيل»، أو تقاعس «هاملت»، عن الفعل؛ ولكنه لا ينطبق على «ماكبت»، و «ريتشارد الثالث»، اللذين يرتكبان خطأهما عن عمد ومعرفة مسبقة بطبيعة أفعالهما الإجرامية. ومن ثم فلا حاجة فى عرف «شكسبير»، إلى أن يكون البطل التراجيدي إنسانا خيرا، وإن كان المعتاد بوجه عام أن يكون كذلك مما يجعله يظفر على وجه السرعة بالعطف عليه فى أخطائه. وهذا ما جعل برادلى يقول فى موضع آخر: أما «ريتشارد»، و«ماكبت»، فهما البطلان الوحيدان اللذان يرتكبان ما يعرفان أنه نذالة، ومن الهام أن نلاحظ أن شكسبير، يضمن مسرحياته أبطالا كهؤلاء، وأنه فيما يبدو يدرك الصعوبة التى تنشأ عن وجودهم ويجهد نفسه لمواجهةها، هى أن المتفرج لابد سيتمنى هزيمتهم بل دمارهم. ومع ذلك فإن «شكسبير» يضىف على «ريتشارد» قوة تأثير الدهشة وشجاعة تنتزع الإعجاب، ويكسب «ماكبت» عظمة مماثلة،

وإن كانت أقل خروجاً عن المؤلف، ويضيف إليها ضميراً مرعباً في انذاراته، يؤدي إلى الجنون في تقريعاته، إلى حد ينتزع منا العطف والرغبة عند مشاهدته، مما يعدل على الأقل الرغبة في هلاك البطل، .

الليدي ماكبث؛

إن المرء لا يستطيع أن يعثر على مبررات موضوعية لحقيقة سلوكيات الليدي في المسرحية؛ ولكن يمكن للمرء أن يفترض بعض الافتراضات التي يمكن تصيدها في جو النص العام كطموحها الشرير في وضع التاج على رأسها، وعقم رحمها، حيث يدفعها إلى رغبة تدميرية. وحينما تظهر الليدي في المسرحية لا تتطور لديها فكرة الشر، وإنما تظهر وقد اختمرت لديها، وهي تعطي المسرحية دوافعها وتحرك فيها الفعل تماماً كما يحرك «ياجو، الفعل في «عطيل»

إن طبيعتها تخرج عن طبيعة التكوين البشري. ولا يمكن تصورها إلا من خلال عالمها المسرحي، فهي تعلق على خطاب «ماكبث»، فتقول: «أسرع هنا لأفرغ روعي في أذنك، ولأزيح بلساني كل عائق يقف في طريقك دون الإكليل الذهبي، إن القدر والسحر يريدان أن يتوجاك، .. وحينما يأتي الرسول ليعلن عن قدوم الملك تقول: «مصير دانكان، سوف يكون تحت سقف قصرى». إن «الليدي»، لا تحس الأنوثة، فهي تتمنى لو تنزع أنوثتها منها حتى لا تتسرب الرحمة إليها، وتود أن تتحول ألبان ثديها إلى «سم فعال».

لقد كانت «الليدى» محددة هدفها منذ البداية، كما كان «رينشارد» محددًا هدفه في خطبته الأولى معلنا عن نواياه. وإن كانت هي المعادل لياجوفى عطيل. إلا أن «ياجوف» كان يتمتع بثقافة وذكاء أكثر منها، فقد استمرت خطته عبر المسرحية كلها، كما كان يتصيد بواعثه من الأحداث، تلك البواعث التي كانت غامضة لدى «الليدى»، حتى إذا ما نفذت الخطة وارتكب «ماكبث» جريمته ضد «دانكان»؛ تراجع دورها إلى الخلف ولم يعد «ماكبث» يستعين بها في جرائمه الأخرى.

لقد كانت «الليدى» ثابتة من البداية وإن كانت دوافعها غامضة، ولكنها تحولت في النهاية وأصيبت بالمرض، وهي التي قالت لزوجها في البداية حينما ارتكب جريمة القتل: «قليل من الماء يطهرها». وتقصد بذلك الدماء التي لطخت يديه، نجدها تعود وتقول في النهاية: «لن تزيل حتى العطور العربية رائحة الدم»، ثم تجن وتموت.

لقد كان «ماكبث» يفكر في الأمر من الداخل، فكانت نقرعه تهويلات ضميره، بينما كانت الليدى تفكر في الأمر من الخارج، فبدأ لها بسيطا، وكانت بذلك شجاعة، وحينما صرع «ماكبث» ضميره وتماسك؛ لم يعد يفكر في تقريرات ضميره، بينما ضعفت «الليدى»، ولم يعد لها إلا أن تفكر في تلك التقريرات حتى وصلت إلى حد الجنون وماتت.

ماكبث



والتفسير العبثى

سيتون ، الملكة، يا مولاي، قدم ماتت.

مكبث؛ لكان حرياً أن تموت فيما بعد ولكن ثمة وقت للظمة كهذه

غداً وغداً، وغداً

وكل يوم غداً يزحف بهذه الخطى الحثيضة . . يوماً إثر يوم حتى

المقطع الأخير من الزمن المكتوب . . وكل أماسينا قد انارت للحمقى

المساكين الطريق إلى الموت والتراب. الأناطفنى يا شمعة وجيزة. ما

الحياة إلا ظل يمشى، ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعته على

المسرح، ثم لا يسمعه أحد. إنها حكاية يحكيها معتوه، ملؤها

الصخب والعنف، ولا تعنى أى شئ.

شكبير

ماكبت والتفسير العبثي

يقول «هاينر مولر»: إن مسرحيات «شكسبير» تحتاج في كل وقت إلى ترجمة حديثة أو صياغة جديدة، فهي غنية بموادها، ولكن يعتبر هذا في عصرنا ترفا زائدا، لأنه توجد قضايا اجتماعية ومشاكل أخرى تتطلب من المرء أن يتصدى لها ببساطة، ولهذا على المرء أن يسعى إلى تحقيق الاتصال ما بين المجتمع والمسرح، أو بين السياسة والمسرح، كما أنه لم يوجد بعد جمهور «شكسبير» الذي يتذوق جوانبه المتعددة، نظرا للمشاكل العصرية التي تستهلكه.

ويرى «مولر» في «ماكبت» أنه ليس حالة منفردة أو متطرفة. لأن المرء يوميا يرى عنفا وعنفا مضادا، وشعار القتل يسيطر على حياتنا. ويرد «مولر» أفعال «ماكبت» إلى تركيبة النظام الاقطاعي الظالم، الذي يؤدي إلى مثل هذه الأفعال.

ولقد رأى «يان كوت» في ماكبت موضوعا أساسيا وهو القتل، وقد ركز مولر على هذا التفسير بتحليله السيكولوجي للشخصية، وقاده ذلك إلى رؤية عدمية، ولا يختلف هذا التفسير عن رؤية «بولانسكي»

فى فىلمه عن ماكبث، الذى أخرجـه بعد مقتل زوجته «شارون تيت»، كما يتفق هذا أيضا مع رؤية «بيتر بروك» العدمية فى «ماكبث». ولقد أبقى «مولر» فى صياغته الجديدة على أساسيات نظام شكسبير المسرحى، ولكنه غير فى بعض التفاصيل الصغيرة وبعض الشخصيات الفرعية، وغير فى دوافع الشخصيات الرئيسية، وقد حذف وحدات الفعل المتكررة فى «ماكبث» شكسبير، وغير من بعض دوافعها بتركيزه على فكرة القتل، ولم يعد لماكبث عدو مباشر ولكنه يقف فى وسط عالم طاغ فى عدائيته.

إن «ماكبث» نتاج البيئة الاجتماعية، كما أنه ليس أفضل أو أقل من الآخرين: «موتى لن يجعل عالمكم أفضل». فالجميع قتلة، والجميع يتحدثون بلغة واحدة هى لغة القتل. لقد ركز «مولر» على دوافع قتل «ماكبث» لـ «دنكان» و«بانكو»، كما ركز على علاقة «ماكبث» بزوجه، ولقد ركز «شكسبير» من قبل على وحشية الليدى وقسوتها وقدرتها على دفع الحدث - فى بداية الفصل الثانى - حينما قرأت خطاب «ماكبث» عن نبوءة الساحرات، بينما لم تحتاج «ليدى» مولر إلى نبوءة الساحرات لكى تدفع الحدث، إنها كالأخريات فى بادئ الأمر، متوحشة لا يحركها سوى عطشها للتاج. وإن كان لا يوجد خلاف واضح بوجه عام بين «ليدى» شكسبير و«ليدى» مولر، إلا أن شكسبير يستخدم فكرة الساحرات ويوظفها بطريقة درامية لكى يفضح بها حركة الشخصية من الداخل، وإن لم تحتاج «ليدى» مولر إلى نبوءة الساحرات - وإن كانت موجودة -

ولكن الفارق الأساسي هو أن «شكسبير» أراد أن يصور امرأة متفردة في تركيبها وإن كانت منسجمة مع نظام عالمها المسرحي، وقد أراد «موللر» أن يصورها ليس كامرأة متفردة، ولكن ككل النساء اللاتي يفرزن في ظل النظام الاقطاعي، فهن تولد طبيعى له. وقد ركز «موللر» على مشاهد القتل في المسرحية؛ ففي المشهد الثاني يقتل «ماكدوف» البواب وهي إضافة لم تكن موجودة لدى «شكسبير»، وفي المشهد الثالث من الفصل الثالث من صياغة «موللر» نجد أن القتلة المأجورين بدلا من ارتكابهم جريمة واحدة ضد «بانكو» - كما في «ماكبيث» - «شكسبير» - نجدهم قد أضافوا عليها جريمة قتل ضد القاتل الثالث الذي أرسله «ماكبيث» لهم، وذلك للتأكيد على فكرة القتل لدى الجميع في مستوياتهم الاجتماعية المختلفة.

اختصر «موللر» مشاهد الساحرات إلى مشهدين فقط؛ والساحرات بالنسبة ل«موللر» مجرد عنصر مساعد فقط. ويرى «ليوبولد فورمان» في ساحرات موللر القوى الشيطانية في «ماكبيث»، والتي تتصارع على التاج. وإن اقتصر الإخراج على تقليص عدد الساحرات إلى ساحرة واحدة تشبه الليدى، بل وقامت الليدى نفسها بدور الساحرة في الوقت نفسه. وتتضمن خلفية الصياغة لموللر الصراع الطبقي، فالفلاحون الذين يظهرون في البداية هم الذين يقودون النضال المسلح في النهاية ضد «ماكبيث»، وقد نقل «موللر» الصراع بين الطبقة الحاكمة العليا - كما لدى شكسبير - إلى الصراع بين العلاقات والقوى الاجتماعية. وقد حاول أن يغير في النص من خلال فهم

سياسى يستخدم فيه مفردات العصر، كما أنه يرى فى نهاية المسرحية التى تبدأ بحاكم جديد، بداية لعالم غير جديد تعود فيه فكرة القتل والموت من جديد.

وقد حاول موللر أن يبحث عن صيغة جديدة يتجاوز بها الإطار الكلاسيكى؛ فأعتمد على تقنية المونتاج فى تقديم رؤى عبثية، ومشاهد تعتمد على طريقة تركيب المسرح الملحمى، وأحداث تعتمد على البانتومايم والأغاني وعناصر فيلمية.

لقد تميز نص «موللر» بالتركيز الشديد فى الأحداث، واعتمد فى الوقت نفسه على مناهج مختلفة فى الكتابة، وأكد فى كثير من مشاهدته على فكرة الصراع الطبقي وعلى دور الفلاحين والعسكر فى تحقيق النصر النهائى. ولكن يبقى فى النهاية تفسيره المتناقض؛ فهو يرى أن ماكبث والليدى وغيرهما نتاج طبيعى للنظام الاقطاعى، ولكنه فى الوقت نفسه يؤكد على عدمية العالم وعبثيته، وبانتصار الفلاحين لن يتغير شئ فسوف تعود الكرة وتعاود دورتها، ويبدأ فصل القتل من جديد، وهما رؤيتان متناقضتان. إنه يتعامل فى النص من خلال منهج مادي وميتافيزيقي فى الوقت نفسه، فإذا ساد العبث كنتاج طبيعى لفوضى النظام، وعدم العثور على منهج صحيح فى مواجهة هذه الفوضى، وعدم القدرة على إخضاعها لنظام أساسى فإن تغير هذا النظام إلى نظام آخر، أو تغير هذه الفوضى وإعادة ترتيبها يفرض بالضرورة تغيرا جديدا أو رؤية جديدة للواقع، وبذا لا

يمكن أن نرى كل العصور من خلال فلسفة عصر، أو نرى كل التغيرات من خلال حقبة تاريخية ثابتة؛ وبذا يقع (مولر) فى تناقض رؤيته العبثية التى تفسر العالم من خلال أزمتة دون تحليل أسبابها ودون النظر إلى ما يمكن أن يتطور إليه الواقع مع محاولة التعامل مع النص من خلال فهم مادى للعالم، والذى يرد فيه الأحداث لمكونات الواقع الاقتصادية والاجتماعية، ولكنه فهم مادى منقوص أو بمعنى أدق فهم ميكانيكى لحركة الواقع، فهو غير قادر على رؤية الواقع فى حركته كما أنه غير قادر على رؤية تأثير مفردات الواقع على الواقع نفسه من خلال حركة جدلية. إن تركيز (مولر) على دوافع القتل لدى أشخاص المسرحية كنتاج طبيعى للنظام الإقطاعى؛ يعتبر صحيحا من حيث الفكرة، ولكنه فى الوقت نفسه يعتبر تجريدا، فإذا دققنا النظر لوجدنا، فى ظل هذا النظام، أن الجميع ليسوا قتلة، بل يوجد من يقع عليهم القتل، كما أن المجتمع الإقطاعى لا يتشكل فقط من أمراء وملوك، ولكن يشكل الفلاحون الجزء الأكبر منه، فبغير الفلاحين لا يوجد أمراء وبغير الأمراء لا يوجد فلاحون ولا يوجد ما يسمى بالنظام الإقطاعى. وإذا افترضنا ما افترضه (مولر) من انتصار الفلاحين فى النهاية على النظام القديم، فهذا يعنى جدليا تغير علاقات النظام القديم لى يفسح مجالا للنظام الجديد، وهو فيما يبدو أو على الأقل مرحليا أفضل من النظام القديم لأن ثورته إنما هى ثورة على سوء مكونات النظام القديم، وهو نظام يملك البديل لأنه يتشكل أساسا من جموع الفلاحين والكوادر التى تتقدم هذه الجموع،

لذا لا يمكن أن ننظر إلى فلسفة هذا النظام كاستمرار للنظام القديم وإلا وقع المرء في تجريد وتناقض كما يقع موللر في ذلك، ولذا فرؤيته المادية للعالم رؤية ليست مشوشة، لأنه لا يرى الواقع من كل جوانبه، كما أنه يرى الواقع في سكونه وليس في حركته، هو يفسر كل حقبة تاريخية من خلال فهم واحد يسقطه على كل عصر لم يبدأ بعد، وإن كانت ظواهره تعنى أنه متقدم عن سابقه.

الإخراج في ماكبث:

أعدت خشبة مسرح بيت الفنانين بفيينا - وهو مسرح يمكن تغيير مكان الصالة وخشبة المسرح من عرض إلى آخر - على هيئة مربعة في مستوى أدنى من مستوى مقاعد الجمهور، ينتصف خلفية خشبة المسرح باب معدني كبير، كما يوجد على جانبي الخلفية بابان معدنيان صغيران، وعلى خشبة المسرح من جهة يسار المتفرج يوجد باب جانبي تعلوه منصة، كما يوجد من اليمين باب جانبي أيضا.

تستخدم المنصة - التي تحتل حيزا من الفراغ المسرحية - في التمثيل، حيث تستخدم لحركة الملك «دانكان»، وابنه، ثم لحركة «ماكبث»، في نهاية المسرحية.

الأرضية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، الثلث الأول في أعلى المسرح يعطى إحساسا بالفخامة وتدور عليه أحداث القصر، والثلث المتوسط تدور عليه أحداث الشخصيات الأخرى وأحداث الغابة، والثلث الأخير

في مقدمة المسرح تدور عليه جرائم القتل، ويفصل هذه الأجزاء بعضها البعض شريط من الإضاءة الأرضية.

خلفيات وجوانب الخشبة وصالة المتفرجين مغطاة ببانوهات مشدود عليها نوع من الكتان مغطى باللون البيج، حيث يحصر المخرج المتفرجين في هذا النطاق ولا يفصلهم عن فعل القتل الذي يحدث على خشبة المسرح. يبدد ظلام المسرح ضوء خفيف في بقعة ضوئية على منتصف المسرح فيظهر «الملك» وقد جلس متكوما دون أن تظهر رأسه، وتصاحب الموسيقى حركته البطيئة فتبدأ رأسه في الظهور، ويبدأ جسده في التمدد، وعندما يقف يكون ظهره مواجهاً للجمهور، يستدير بوجهه ناحية اليمين؛ يشتد إيقاع الموسيقى وتأخذ البقعة الضوئية في توضيح ملامح وجهه وكأنه يرقب مصيره من مكان عال، يتقلص، يعانى، ينكمش، يسقط وكأنه يلخص حياته المقبلة بحركة تعبيرية في نصف دقيقة.

يربط المخرج - طوال المسرحية - فعل الجريمة دائما بالجنس، فماكبث والليدى يلتقيان على الجنس دون أن ينطقا حرفا - في أول لقاء - رغم الغياب الطويل وقبل الانتهاء من الممارسة الجنسية تكون الليدى قد ألقّت بكل سمومها في عقل ماكبث وجسده... وفي كل مرة يضعف فيها «ماكبث»، أو يتردد في ارتكاب الفعل، يتبع هذا الضعف أو هذا التردد ممارسة جنسية، ومن خلال هذه الممارسة تنتزع الليدى ضعفه وتردده، وهو لا يقرر ولا يعتزم ارتكاب فعل

القتل إلا بعد كل ممارسة جنسية، ويبدو أن المخرج يستند في ذلك على مفهوم فرويدى حيث يقتل ماكبث ليثبت رجولته أمام زوجته، كما أن العقم هو مبرر الليدى فى الاتجاه نحو تدمير العالم، إن عقم رحمها يبرر لها رغبتها فى القضاء على رحم العالم، كما أن عجز ماكبث فى مخدعها هو الذى يجعله يشحذ قواه ليثبت رجولته بفعل القتل.

استطاع المخرج أن يصور حالة جنون الليدى تصويرا يقترب من لغة السينما الناعمة والمؤثرة، حيث يصيئ المخرج المكان الأعلى من خلفية المسرح، فتبدو حجرة النوم، وتظهر الليدى وقد سلطت الإضاءة عليها من أعلى المسرح فتبدو كما الخيال، الذى يتحرك فى الحجرة، وهى ترتدى قميص النوم، فلم تعد الليدى التى كانت تخطط للجريمة ولم يبق منها سوى خيالات متحركة.

كما استطاع المخرج أن يصور زحف غابة بيرنانان ناحية القصر، وذلك بأن جعل الممثلون يحملون على رؤوسهم سيقان أشجار وهم يزحفون من المستوى الأمامى فى مقدمة المسرح حتى المستوى الأعلى فى مواجهة ماكبث أمام قصره، واستعمل فى ذلك الإضاءة الباهتة فى الخلفية، فبدت الأشكال كما الأشباح فى غابة ساعة طلوع الفجر.

وعندما يقع «ماكبث» يسقط فى المساحة الغائرة عن المستوى العادى لخشبة المسرح، فى مساحة مثلثة قاعدتها للجمهور. وقد

لعبت الإضاءة الباهتة والمتغيرة مع الموسيقى دوراً كبيراً في تأكيد منهج القوة في ذبح «ماكدوف»، «ماكبث». وبوجه عام لم يقع المخرج في تفسيره للنص في التناقض الذي وقع فيه «مولر»، ما بين تفسيره المادى لعالم المسرحية، على اعتبار أنه صراع طبقي وتفسيره العبثى للنص بتركيزه على فعل القتل، حيث يقف «ماكبث» في عالم طاغ في عدائيته، لا يختلف فيه أحد عن أحد؛ فالجميع قتلة، ولن يتغير العالم بموت ماكبث ومجئ حاكم آخر بل ستعود كرة القتل مرة ثانية، لم يقع «كونى هاينز مايير» في هذا التناقض فلقد أقام تفسيره في الإخراج على الجزء الأخير من تفسير «مولر»، وهو التفسير العبثى للعالم بتركيزه على فكرتى الجنس والقتل، إن اختيار كونى لهذا التفسير لا يعتبر وقوعاً في تناقض، ولكن اختيار «كونى» لهذا يعتبر تناقضاً مع تاريخه الفنى ومع منهجه في التفكير، بهذا وبشكل دقيق يعيد «كونى» تناقض «مولر» ولكن بشكل آخر.

تتلذذ «كونى» على يد «بريشت»، كما أنه قدم أعمالاً من خلال رؤى تقدمية للعالم، ولكنه في «ماكبث»، تحلل من موقفه التقدمى تجاه الكون بتقدميه لرؤى عبثية عن العالم حين وضع تاريخه الفنى وموقفه الفكرى موضع الاعتبار. لقد كان من المتوقع أن يتبنى «كونى» الجزء الأول من تفسير مولر للعالم وهو التفسير المادى، وأن يتجاوز فهم «مولر» الميكانيكى إلى أبعد من ذلك، من خلال منهج جدلى، حيث يرد أفعال «ماكبث» لطبيعة النظام الإقطاعى، ويرد حركة الفلاحين ضد هذا النظام إلى النقيض المتولد من سوء النظام،

وبذلك يكون قد أضاف لتاريخه الفنى وللمسرح إضافة جديدة من
خلال تطور أدواته الفنية ورؤيته التقدمية للعالم.

حلم ليلة

بين المسرح المصرى والمسرح

النمساوى

أنى أرى الأشياء بعين حواء حين يبدو كل شئ مزدوجا)

هيرميا

حلم بين المسرح المصرى والمسرح النمساوى

«حلم ليلة صيف» من أكثر المسرحيات التى ما تزال تقدم لشكسبير بروى إخراجية مختلفة، وسأعرض هنا لثلاثة عروض مسرحية للنص، مختلفة فى التفسير والروى الإخراجية. وعلى سبيل المثال: قدمت فرقة معهد «ماكس راينهاردت» التابعة لأكاديمية الفنون بفيينا عرضا للنص على مسرح «الرينا» من إخراج كل من السويسرية «ميريكا بارتس»، والنمساوى «كريستوف أمرين» ومن ترجمة «فرانك جونتز»، كما قدم المخرج المصرى «حسين جمعة» على مسرح «القلعة بالإسكندرية» عام ١٩٨٣ النص الشكسبيرى مترجم إلى العامية المصرية، وقد قام بترجمته الدكتور سمير سرحان. وأخيرا قدمت المسرحية على مسرح «البورج» بفيينا من إخراج المخرج السينمائى والمسرحى الإنجليزى الأصل «يوناتان ميللر»، الذى أخرج من قبل فى «الاولدفيك» مسرحية «تاجر البندقية»، والتى قام ببطولتها «لورانس أوليفية». وبالطبع فإن لكل مخرج من هؤلاء منهجة ومنظوره الفلسفى وإمكانياته التكنيكية وحضارته، التى جاء منها أو زرع فيها، سواء كانت هذه الحضارة هى السويسرية، أو الإنجليزية،

أو النمساوية، أو المصرية، التي تؤثر بالضرورة على ما يقدمه
المخرج فوق خشبة المسرح.

وقبل أن نتعرض لطبيعة عروض هؤلاء المخرجين ورؤاهم
المسرحية نتعرض أولاً لطبيعة نص شكسبير الدرامي وصولاً إلى
هذه الاختلافات عن الأصل الشكسبيرى.

حلم ليلة صيف:

«حلم ليلة صيف» كوميديا شعبية صاغها «شكسبير» ثلاث مرات
عام ١٥٩٢ وعام ١٥٩٨ وطبعت للمرة الأولى عام ١٦٠٠ ومفترض
أن شكسبير قد كتبها بمناسبة احتفال زواج أحد الأمراء. وقد استمد
شكسبير خيوط مسرحيته من التراث الشعبى الإنجليزى، ومن
ترجمات لأصول فرنسية، ومن الأساطير اليونانية والرومانية. وفى
المسرحية يمزج «شكسبير» بين عالم واقعى متمثل فى سادة أثينا
ومهرجياتها، وبين عالم خيالى متمثل فى مملكة الجان.

وتدور أحداث المسرحية، فى الفصل الأول، فى قصر «ثيسوس»
بأثينا، حيث تأمر «هيبوليتا» فيلسترات أن يذهب ليؤجج فى الشباب
الأثينى مشاعر الأفراح ويوقظ فيهم روح الطرب واللهو استعداداً
لزواجها من «ثيسوس». بعد أربعة أيام «يدخل» «إيجيوس» يشكو ابنته
«هيرميا» لثيسوس حيث وافق إيجيوس «على زواج ابنته من الأمير
ديميتريوس، ولكن «إيساندر» قد سحر فؤادها بأشعاره وتبادل معها

أحاديث الحب، واستولى على عواطفها وخيالاتها، ويطلب «إيجيوس» من «ثيسيوس» أن يطبق قوانين حق الأبوة الأثيني القديم. إن لم توافق «هيرميا» ابنته على الزواج من «ديميتريوس»، حيث يحق «إيجيوس» أن يتخلص من ابنته إما إلى «ديميتريوس»، وإما إلى حتفها طبقاً لشرعية القانون الأثيني القديم. وتصر «هيرميا» على حبها لـ «ليساندر» ورفضها «لديميتريوس»، ويعطيها «ثيسيوس» فرصة للتفكير حتى موعد زواجها، فيما أن تستعد للموت، وإما الزواج من «ديميتريوس»، أو تلتزم بحياء التقشف، ولكن «ليساندر» يعرى سلوك «ديميتريوس»، الذى بث غرامه «لهلينا» ابنة «نيدار» وامتلك بذلك روحها. يخرج «ثيسيوس» مع «ديميتريوس» و«إيجيوس»، ويتفق «ليساندر» مع «هيرميا» على أن يهربا ويتزوجا لدى عمته الأرملة، والتي تسكن فى مكان يبعد عن أثينا، وبذلك يتجنبنا قانون أثينا القاسى. تمر «هيلينا» وتخبرها «هيرميا» بقرار الزواج، وهنا تخبر «هيلينا» «ديميتريوس» بدورها.

يبدأ المنظر الثانى فى بيت «كوينس» الذى يستعد لليلة زفاف الدوق والدوقة بتقديم مسرحية هو وفرقته، والمسرحية التى يقدمها عن موت العاشقين «بيراموس» و«ثيبى». يقوم «كوينس» بتوزيع الأدوار ثم يتفق مع الممثلين على أن يلتقوا فى مساء الغد فى غابة القصر على بعد ميل من المدينة حتى لا يتعرف عليهم أحد من أهل المدينة ويكتشفوا حيلهم المسرحية. تدور أحداث المشهد الأول من الفصل الثانى فى إحدى الغابات بالقرب من أثينا، ويدور الحوار فى

هذا المشهد على مستوى آخر بين «بك» وإحدى الجنيات، حيث يستعدان لاستقبال ملكة الجان «تيتانيا» وحاشيتها، كما يعقد ملك الجان «أوبيرون» مجلس سمر في هذه الليلة. وهنا يعرف الملك أوبيرون أن الملكة أخذت من بين أتباعها فتى هنديا سرقته من ملك بالهند، ويريد الملك «أوبيرون» الغيور أن يضم الفتى إلى فرسانه يجوب به الغابات الموحشة، ولكن الملكة تتمسك به، وهكذا لا يلتقى الملك بالملكة إلا وينشأ بينهما صراع. يدخل «أوبيرون» الملك وأتباعه من جهة، ثم «تيتانيا» وأتباعها من جهة أخرى، يلتقيان ويحدث بينهما خلاف: إنها تهجر فراشه لأنه انسحب من أرض الجن إلى الهند في صورة «كورين»، وجلس يعزف على مزار من الخوص ويتغنى بأغاني الحب إلى «فيليترا» الوالدة، وتخبره أيضا أن عشيقته «هيبوليتا» جاءت لتتزوج من «ثيسوس»، ولكنه يعلم أيضا أن «تيتانيا» تحب «ثيسوس»، وأنها على علاقة بالفتى «هنرى»، وترفض «تيتانيا» أن تتخلى عن الغلام، فيتقابل «أوبيرون» مع «بك»، ويتفقا على أن يحضر «بك» عشب زهرة، إذا وضعت عصارتها في الجفون النائمة جعلت الرجل أو المرأة يعشق في حنوأول مخلوق حى يراه، ومتى يضعه على عيني «تيتانيا» وهى نائمه حتى إذا ما استيقظت تقع فى حب أول من تراه، وسيكون ذلك إما أسدا، أو دبا، أو قردا، أو حمارا يخرج «بك» ويدخل «ديميتريوس» إلى الغابة يبحث عن «هيرميا» فلا يجدها، وتتبعه «هيلينا» التى لا يحبها ولكنها تطلب منه أن يعاملها ككالب يمتنه ويضربه ويهجره، فقط أن يسمح لها أن تتبعه، ولكن

ذلك يزيد كراهيته لها، يخرج وتتبعه ثم يدخل «بك» ومعه عشب الزهرة، يضع «أوبيرون»، عصارته على عيني «تيتانيا»، ويطلب «أوبيرون»، من «بك»، أن يضع بعضا من عصارته على عيني فتى أثيني، ويقصد بذلك «ديميتريوس». يدخل «ليساندر»، و«هيرميا»، حيث يناما في الغابة لينتظرا طلوع الفجر. يدخل «بك»، حيث يعتقد أن «ليساندر»، هو الفتى الأثيني المقصود، لذا يضع عصير الزهرة على جفنيه، تدخل «هيلينا»، في الظلام وتحاول أن توقظ «ليساندر»، وما يكاد أن يراها حتى يظهر لها حبه، وما تكاد تسمع ذلك حتى تعتقد أنه يسخر منها ويسئ إليها فتخرج هاربة. يبدأ الفصل الثالث في الغابة أيضا حيث يدخل أعضاء فرقة «كونيس»، (سنج - بوتوم - قلوب - سناوت - ستارفانج) ويجرون تعديلات في النص، ذلك أن «بيراموس»، يجرد السيف ليقتل نفسه وهذا، أمر لا تحتمله النساء، وهو أمر يبعث على الخوف. وهم يتحادثون في أمور التمثيل، يدخل «بك»، ويخرج «بوتوم»، على أثر سماعه لصوت غريب. وبعد لحظات يدخل وقد ركب «بك»، في رأس «بوتوم»، رأس حمار، وتخاف منه المجموعة فتهرب. يقوم «بوتوم»، ليساعد نفسه على تجاوز هذا الخوف، ولكن «تيتانيا»، النائمة تصحو على صوته، فتناديه بالملاك والحبيب حيث تطرب لغناؤه وتفتن لصوته تبثه عشقها وتتغزل في جماله. تطلب منه «تيتانيا»، أن يذهب معها لأنها تحبه وسوف تخصص له الجنيات الخادמות لرعايته، وتنادى «تيتانيا»، الخادמות «زهرة البازلاء»، -، «نسيج العنكبوت»، و«الفراشة»، و«حبة الخردل»، ليترفقن بمعاملة السيد

الحمار، وليصطحبه إلى مخدعه. يدخل «أبيرون» في المنظر الثاني من الفصل الثالث إلى الغابة ويقابل «بك» الذي يقص عليه ما حدث، حينما فتحت «تيتانيا» عينيها ووقعت في حب الحمار الأدمى. يدخل الأثيني «ديميتريوس» ويكتشف «أبيرون» أن «بك» لم يضع على عينيه عصير زهرة الحب بل وضعه في عيني أثيني آخر «ليساندر»، ولذا سوف يحول هذا الأهمال الحب الصادق إلى حب كاذب وليس العكس. يأمر «أبيرون» «بك» أن يذهب ليحضر «هيلينا» حتى يمكنه من أن يضع عصير زهرة الحب على عيني «ديميتريوس»، يدخل «ليساندر» يطارد «هيلينا» بحبه أيضا وتعتقد «هيلينا» أنهم جميعا قد انفقوا على العبت بها، في حين أنهما غريمان يحبان «هيرميا». يخرج «ليساندر» و«ديميتريوس» يبحثان عن مكان ليتقاتلا فيه ثم تخرج «هيلينا» و«هيرميا» ويلوم «أبيرون» «بك» على خطئه، ثم يأمره أن يضال «ديميتريوس» و«ليساندر» حتى لا يتقاتلا أو يقترب أحدهما من الآخر، وبذلك يتعبا ويتسلل النوم إلى أجفانهما، حينئذ يمكن لـ«بك» أن يعصر عصير الزهرة على عيني «ليساندر» ليزيل جميع الأخطاء. وحينما يستيقظ يرى هذه المهزلة وكأنها أضغاث أحلام، ويقرر «أبيرون» أن يخلص «تيتانيا» من عشق الحمار ليعود كل شيء إلى سلام بعد أن تمنحه الغلام الهندي، وبالفعل يضال «بك» «ديميتريوس» و«ليساندر» في الغابة حتى يتسلل النوم إلى عيونهما ثم يقوم بوضع عصير زهرة الحب على عيني «ليساندر». يبدأ الفصل الرابع في الغابة والجميع نائمون (ليساندر، ديميتريوس، هيلينا

وهيرميا). تدخل «تيتانيا» «بوتوم» حيث ترسل حراسها من الجنيات بعيدا لتنام. «يشعر» «أوبيرون» بالرتاء لها فقد أعطته الغلام الهندي. يزيل «أوبيرون» آثار العشب من عينيها وحينما تصحو من النوم تبادله مشاعر الحب وتحسب أنها أحبت حمارا وينزع «بك» رأس الحمار عن «بوتوم» ويرسله حيث كان، ويعود «أوبيرون» لحبيبته «تيتانيا» حيث تعزف الموسيقى، وفي بيت الدوق «ثيسوس» يعقد حفل قران كل حبيبين مخلصين، ثم يدخل «ثيسوس» و«هيبوليتا»، و«أيجيوس» والآخرين. يعجب «إيجيوس» من وجود ابنته و«ليساندر» و«ديميتريوس» و«هيلينا» في الغابة، ولكنه اليوم الذي حدد لتعلن فيه «هيرميا» عن اختيارها. يأمر «ثيسوس» الرجال أن يوقظوهم بالأبواق، ويصحو الجميع، وهنا يعلن «ليساندر» أنه جاء مع «هيرميا» ليقرر الهرب من أثينا، حيث لا ينالهما القانون، ولذا قد تبعهما «ديميتريوس» غاضبا وخلفه «هيلينا» بعد أن ذاب حبه «لهيرميا» وبدأ في عشق «هيلينا» من جديد، كما يقرر «ثيسوس» أن يذهب الجميع إلى المعبد ليرتبطوا برباط الزوجية. يبدأ المشهد الثاني من الفصل الرابع في بيت «كوينس» الذي يدخل ومعه (فلوت، وسناوت، وستارفلنج) يعلن «سنج» أن الدوق والآخرين قد عقدوا قرانهم جميعا، ويدخل عليهم «بوتوم» ويستعد الجميع للقاء عند القصر لتقديم المسرحية أمام الدوق. وتدور الأحداث في الفصل الخامس بقصر «ثيسوس» الذي يدخل ومعه «هيبوليتا»، و«فيلسترات»، و«ليساندر»، و«ديميتريوس»، و«هيلينا»، و«هيرميا» وبعض الاتباع. يجتمع الجميع؛

فقد أتى المحبون وكل منهم يهنئ الآخر، ويعلن «ثيسوس»، عن رغبته فى رؤية التمثيلية التذكارية. يدعو مدير المسرح ويعلن «فلسترات»، عن أقصر مسرحية تتكون من حوالى عشر كلمات، إلا أنها طويلة ومملة، إذ ليس فيها كلمة مناسبة أو ممثل واحد يصلح لهذا العمل، ويقوم بتمثيلها رجال من عمال أثينا، وشخصيات المسرحية هم «بيراموس»، والسيدة «ثى»، والسيد «الحائط»، الذى يحول بين الحبيبين، وآخر يمثل ضوء القمر. يتقابل العاشقان «بيراموس»، و«ثى»، ليتبادلا الحب، وقد أخاف الأسد «ثى»، المخلصة التى خرجت حين رآته، ولكن وشاحها سقط فاطخه الأسد بفمه الدموى، وحينما يرى «بيراموس»، الوشاح ملطخا بالدم، حينئذ يسحب خنجره ويغرسه فى صدره، وحينما تأتى «ثى»، تجد حبيبها منتحرا، حينئذ تسحب بلطته وتقتل نفسها. وفى النهاية يدعوا «ثيسوس»، الجميع للرقص. يدخل «بك»، وأوبرون»، وتيتانيا»، والجن ليبدءوأعمالهم فى الليل، ويبدؤون فى الغناء والرقص أيضا، ويبارك الجان فراش العرائس.

خطوط العمل الدرامية؛

يمزج «شكسبير»، فى هذه المسرحية بين العالم الواقعى المتمثل فى سادة أثينا ومهرجيتها، والعالم الخيالى المتمثل فى مملكة الجان، الذى استمده من التراث الشعبى الإنجليزى. يبدأ «شكسبير» بالمستوى الدرامى الأول وهو الخط الواقعى الذى يتفرع إلى مستويين: مستوى

الأمرء، ومستوى المهرجين. كما يبدأ «شكسبير» بالمستوى الدرامى الثانى ابتداء من المشهد الأول من الفصل الثانى على مستوى عالم الجان، ثم يوجد «شكسبير» علاقة بين هذين المستويين الدراميين حينما يتهم الملك «أوبيرون» ملكة الجان «تيتانيا» بعلاقتها بالدوق «ثيسوس»، ويفتى هدى صغير، وحينما تتهم ملكة الجان «أوبيرون» بعلاقته مع هيبوليتا، التى ستصبح زوجة الدوق «ثيسوس»، حيث يخلط شكسبير عالم الجان بعالم البشر ثم حينما يطلب «أوبيرون» من «بك أن يضع عشب الزهرة فى عيني فتى أثينى ويقصد بذلك «ديميتريوس»، فيضعه خطأ فى عيني «ليساندر»، فيتحول بذلك الحب المخلص إلى حب كاذب وليس العكس كما أراد «أوبيرون». كما تحدث علاقة بين «بوتوم» العامل والممثل، وبين ملكة الجان، ولا تنفك هذه المستويات الدرامية المتشابكة إلا حينما يضع «بك» عصير الزهرة على عيني «ليساندر» للمرة الثانية، حتى يزيل الخطأ. وحينما يقرر «أوبيرون» أن يخلص «تيتانيا» من عشق الحمار الآدمى فى الفصل الرابع، وحينما ينزع «بك» رأس الحمار عن «بوتوم» الذى يعود إلى عالمه البشرى مرة أخرى. ثم يعقد قران الأمرء فى الفصل الخامس باحتفال فى قصر «ثيسوس» ويحتفل الجان على مستوى متواز فى مملكتهم.

مصادر المسرحية:

لقد استمد «شكسبير» مسرحيته من مصادر عديدة كالتراث

الانجليزى الشعبى ومن نرجمات لأصول فرنسية ويونانية وايطاليه، إذ استمد قصة «بيراموس» وثبى، من كتاب «أوفيد» «التحول» معتمدا على ترجمة «أرتور جولدينج» عام ١٥٦٧، وبهذه القصة يصور «شكسبير» العالم المخيف بالنسبه للحب الحقيقى. كما تعرف «شكسبير» على «ثيسوس» فى الأساطير اليونانية القديمة من كتاب «بلوتارخ»، وقد تعرف على «تيتانيا» من نرجمات «جولد ينج» لأوفيد وعلى «أوبيرون» من ترجمة «لورد بيرنز» عام ١٥٣٣ من أصل فرنسى. وقد استخدم «جرين» هذا الاسم أيضا فى الدراما المسماه بـ«جيمس الرابع». ولذا قد جمع «شكسبير» خطوط عديدة استخدمها فى عمل واحد هو «حلم ليلة صيف».

التفسير النمساوي الحديث للمسرحية:

فى عرض فرقة «معهد ماكس راينهاردت» للمخرجين «ميريتا بارتس» و«كريستوف امرين»، نجد أنهما اعتمدا على تفسير حديث للنص، وهو التفسير النفسى للشخصيات، حيث الغيا عالم الجان كمستوى ثان فى المسرحية رحل محله عالم الحلم، أنه عالم واقعى يرتد إلى الحلم أو عالم يحلم أنه يرتد إلى الواقع. إن «ثيسوس» يرتد فى الحلم إلى «أوبيرون» كما أن «هيوليتا» ترتد فى الحلم فتصبح «تيتانيا»... كذلك «فيلسنرات» خادم «ثيسوس» هو «بك» تابع «أوبيرون». وقد انعكس ذلك على توزيع الادوار، فالممثل الذى يلعب دور «ثيسوس» إنسا هو الذى يقوم بدور «أوبيرون». كذلك الممثلة التى

تقوم بدور «هيبوليتا» هي التي تقوم بدور «تيتانيا»، والممثل الذي يقوم بدور «فيلسترات» هو الذي يقوم بدور «بك»، وقد استند التفسير النمسواوى على بعض الجمل فى المسرحية، فى المنظر الثانى من الفصل الثالث يأمر أوبيرون، «بك» أن يضع عصير الزهرة على عيني «ليساندر» ليزيل جميع الاخطاء، حتى حينما يستيقظ يرى هذه المهزلة، وكأنها «أصغاث أحلام». كما تعتقد «تيتانيا» - حينما يزيل «أوبيرون» من عينيها آثار العشب فى الفصل الرابع - بأنها أحبت حمارا، وقد طرح «بيتريروك» هذا التفسير من قبل عام ١٩٧٠ حينما أخرج المسرحية فى «ستراتفورد»، كما أن هناك نظريات تؤكد هذا التفسير، وبعض النقاد يقولون أن هناك نصوصا للمسرحية (حيث كتبها شكسبير مرات ثلاث) تؤكد نظرية أن «أوبيرون» «هو ثيسيون» وأن «تيتانيا» هي «هيبوليتا». ويستند التفسير النفسى الحديث لشخصيات المسرحية على أن إصرار «أوبيرون» على استخدام عصارة الزهرة لكى يعيد الوفاق فى علاقات «ديميتريوس»، «هيلينا»، «ليساندر»، «هيرميا»، إنما هي رغبة دفيئة منه لتحسين علاقته بخطيبته «هيبوليتا» فى الأصل، وهي «تيتانيا» فى الحلم أو فى عالم الجان. كما أن الأسد فى قصة «بيراموس»، «وثنى»، إنما يشير إلى تدمير العلاقة، ويعادله الحمار فى الحلم أو فى عالم الجان، كما أن وضع «أوبيرون» لعصير العشب على عيني «تيتانيا» فى الحلم أو فى عالم الجان إنما هو رغبة مادية منه فى تعذيبها لصدها عنه «وأوبيرون»، «وتيتانيا» فى الحلم، إنما هو «ثيسوس» و «هيبوليتا» فى

الواقع، لأن الحلم يستمد مفرداته من الواقع.

الإخراج النمساوي لفرقة

معهد ماكس راينهاردت؛

لقد قدم هذا العرض على خشبة مسرح الأرينا، وخشبة مسرح الأرينا لم تعد في الأصل للمسرح، وإنما هي صالة كبيرة جهزت للعرض. وتلقسم خشبة المسرح في هذا العرض إلى مستويين متساويين، مستوى أمامي يعلوه بحوالي نصف متر مستوى خلفي، وعلى حافة المستوى الأمامي لخشبة المسرح يوجد كوبرى اضاءه يستخدم في التمثيل... كما يوجد كوبرى اضاءه آخر على حافة مقدمة المستوى الثاني على الخشبة، أى فى منتصف المسرح. الخشبة عارية، تظهر الحوائط الجانبية والحائط الخلفى دون ستائر، واللون الأسود يغطى الحوائط، والرمادى يغطى خشبة المسرح بمستوييها. تتدرج مقاعد الجمهور- والتي صممت على هيئة دكك- فى مستوى أعلى من خشبة المسرح. حين نقطة صفر فى الاضاءة أى قبل استخدام الاضاءة تناسب موسيقى كلاسيك فى ظلمة المسرح ولمدة تزيد عن خمس دقائق، ومع بدء هبوط الموسيقى وباختفائها تبدأ الحركة الأولى من الاضاءة حيث تضاء الخشبة بأضواء باهته، وفى نفس الوقت ترفع ستارة بيضاء على كوبرى الاضاءة الثانى فى منتصف المسرح، وعلى يمين المتفرج من منتصف المسرح تقف فتاة وقد أخذت شكل دمىة، ومن اليسار نتكوم فتاة أخرى وقد أخذت

شكل دمىة أيضا، وقد صبغت أجسادهن العارية باللون الأزرق. تبدأ حركة الاضاءة الثانية - وهى اضاءة نهارية - بدخول الممثلين من منتصف الصالة بملابس عصرية. وفى بداية المشهد الأول من الفصل الثانى تسقط الملاءة البيضاء فتتكوم على أجساد الدميتين اللتين يتحركن ويرقصن رقصات يقلدن حيوانات الغابة اللتان يشير اليهن «شكسبير» فى عالم الجان. يتبعهم «بك» وقد صبغ جسده باللون الأحمر ويرقص معهن. تدخل «تيتانيا» عارية إلا من رداء أزرق يغطى جزءا من نصفها الأسفل وقد صبغ جسدها باللون الأبيض، يتبعها «أوبيرون» عاريا إلا من رداء أحمر يغطى جزءا من جسمه الأسفل، يدخل من منتصف الصالة ويسلط عليه كشاف من أعلى منتصف خشبة المسرح، فتعكس أشعتها على عيون المتفرجين، وقد استخدمت كبرى الاضاءة فى حركة ملكة الجان وخادمتها، وقد استخدم «بك» و «أوبيرون» باللونه مستطيله بدلا من عصير عشب الزهرة ليؤكد على الرمز الجنسى الذى تدور حوله الاحداث، حتى أن المخرجان استخدموا باللونه كعضو جنسى لدى «بوتوم»، كما كان قناع الحمار يستخدم فى العصر القديم ، حتى عصر النهضة كرمز للجنس، وقد ارتبط ظهوره بعضو جنسى كبير فى نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث، وبعد أن تأمر «تيتانيا» الجنيات الخادمت أن يترفن بمعاملة السيد الحمار ويصطحبهنه إلى مخدعه، حينئذ يرقص الجميع على أنغام موسيقى الديسكو وينتهى الجزء الأول حيث يبدأ الجزء الثانى بدقات المسرح التقليدية، بعد أن يخبر «بك» «أوبيرون»

بعلاقة «تيتانيا» «بوتوم» الحمار، حينئذ يقوم «أوبيرون» بممارسة الجنس مع «بك»، تأكيداً لفكرة الجنس في المسرحية أيضاً. وفي المشهد الثاني من الفصل الثالث حينما يخرج «ليساندر» و«ديميتريوس» يبحثان عن مكان يتقاتلان فيه، حينئذ يأمر «أوبيرون» «بك» أن يضللهما حتى لا يتقاتلا، وهنا يستخدم المخرجان جهازاً للاضاءة المتقطعة، وهنا تظهر الاحداث على المسرح على هيئة «فوتومونتاج»، وبعدها تدور الاحداث في «البلاك أوت»، حيث لا يرى المتفرجون شيئاً، ولكنهم يسمعون اصوات الممثلين تتردد في انحاء المسرح، وقد استمر المشهد طويلاً، بعدها تسلط الاضاءة الحمراء على المستوى الأول من منتصف المسرح ليكشف عن ممارسة جنسية ما بين «تيتانيا» و«بوتوم» والجنيات الأخريات على مرآى من «بك»، و«أوبيرون»، وذلك للتأكيد على فكرة الجنس في النص، وعلى أثر ذلك يقرر «أوبيرون» أن يعود لحبيبته «تيتانيا» بعد أن يزيل آثار العشب من الجفون، وبذلك ينتهى المشهد الأول من الفصل الرابع وتعود الجنيات الخادومات إلى أماكنهن حيث يأخذن شكل الديميتين السابقتين، كما يدخل «ثيسوس» مع هيبوليتا، والامراء الآخرون بملابس الافراح، وكأن ما حدث لم يكن سوى تصورات خيالية في عقولهم. إن «ثيسوس» إنما هو «أوبيرون»، ولكن في الحلم، كما إن «هيبوليتا» إنما هي تيتانيا، ولكن في الحلم أيضاً. و«بك» التابع إنما هو فى الأصل «فيلترات» خادم «ثيسوس»، كما أن بوتوم الحمار هو فى الأصل عامل وممثل هاو، وقد انتهت المسرحية نهاية محزنة، فحينما يرى

«ثيسوس»، «بوتوم» الحمار وهو يقوم بدور «بيراموس»، حينئذ يتذكر احداث الحلم وعلاقته الجنسية «بتيتانيا» حينئذ ينفعل خاصة وأنه يلمس اهتمام «هيبوليتا» بالممثل فيترك العرض ويخرج ثائرا ويتبعه الجميع، كما يخاف العمال الممثلون حيث يتجمدون في أماكنهم في أوضاع تنم عن الخوف والذعر، وتتجمد الحركة، وينتهي العرض نهاية محزنة عكس ما كتب «شكسبير». لقد وقع المخرجان في تناقض في استخدام الموسيقى، ففي البداية استخدموا موسيقى كلاسيك وكان هذا تناقضا مع الجو العام والتفسير الحديث للنص، كما أن استخدام موسيقى كلاسيك يتناقض مع استخدام موسيقى ديسكو عند نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث، وإن كانت موسيقى الديسكو تتفق مع الجو العام للنص، ولذا فاستخدام الموسيقى الكلاسيك لم يكن له مبرر موضوعي، ولم يكن استخدامه متوافقا مع الجو العام. كما أن المخرجان استخدموا بنفس الاسلوب رقصات الباليه في المشهد الأول من «الفصل الثاني»، ورقصات ديسكو في نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث.

وقد أكد المخرجان بشكل مبالغ فيه على رمز الجنس في الاحداث. وكان العرض فقيرا من حيث جمالية الحركة ودراميتها، فلم تخاطب الحركة بوجه عام القيمة الجمالية لعين المتفرج، كما أنها لم تكن تعبيراً عضوياً ودرامياً عن الموقف التي تعبر عنه، ولكن يتميز مشهد الاضاءة المتقطعة بقيمة جمالية عالية حيث ظهرت الحركة على المسرح وكأنها «فوتومونتاج» وأخذت شكلا جماليا، كما

أنها أثرت المضمون الدرامي للموقف.

يوناتان ميللر والخراج الكلاسيكي:

قدم «يوناتان ميللر» نفس المسرحية على مسرح «البورج» وكان يعتمد في اخراجه على الميكنه الحديثه، فثلاثى خشبة المسرح قد تحولت إلى اسطوانة دائرية تمثل غابة حقيقية بطريقة تحقق الطبيعية على المسرح، كما أنه استخدم الملابس الفخمة التي تساعد على تصوير عالم الجان في مقابل عالم الامراء، وعلى مستوى آخر عالم العمال، وإن كان ازدحام المسرح بكتل الديكور لدى «ميللر» قد جعل جمالية الحركة ودراميتها غير مدركة للجمهور، حيث أثر ذلك فى علاقة الممثل بالاحجام الموجودة على المسرح، كما أنه قدم «شكسبير» كثرات دون تفسير حديث.

الخراج المصري والتوفيق

بين الكلاسيكية والعصرية:

قدم المخرج المصري «حسين جمعة» المسرحية فى قلعة قايتباى بالأسكندرية بعد أن أخضع جزءاً من المكان للمسرحه حتى يلائم عرض مسرحية «حلم ليلة صيف»، والديكور لديه يتكون من عدة مستويات، من يسار المتفرج يجد المرء اسطوانة دائرية تعلو عن المستوى العادى لخشبة المسرح بثلاث درجات، وهو مكان الغابة، ويحيط بهذه الاسطوانة الدائرية اشكال تأخذ صورة الشجر للوهلة

الأولى ولكنها فى الواقع تأخذ أشكال الحيوانات فى صورة أوراق شجر، وهو المكان المخصص للملكة «تيتانيا» وعالم الجان، وتشكل هذه المساحة حوالى ثلثى مساحة الخشبة تقريبا. وفى أعلى هذه المساحة يوجد كرسيين أحدهما «تيتانيا» والآخر يستخدم فى المشاهد التى تجمعها بالحمار الأدمى «بوتوم». وخلف هذه المساحة نجد مساحة فارغة تعطى إحساسا بامتداد المكان وسط غابة بعيدة الأطراف، ويتضح من هذا أن المخرج استطاع توظيف المكان توظيفا مسرحيا فى تحقيق الجو العام للمسرحية، أما الجزء الثانى وهو المساحة التى تدور عليها حوادث الأدميين وحوادث الجن، هى المساحة التى تلتقى عليها الخيوط الدرامية حينما تتشابك بين الجان وبين البشر، وهى المنطقة الأساسية فى التمثيل وتشمل ثلث المكان، ولكنها تعطى إحساسا بالفراغية أكبر، فهى مساحة فارغة ممتدة إلى الأمام وسط الجمهور، وتستخدم هذه المساحة أيضا لرقصات الجان ويمثل الثلث الأخير من الخشبة الجزء الثالث، وهو الجزء الذى تدور عليه الأحداث الأدمية الأثينية وهو منقسم إلى قسمين، أحدهما قسم أمامى والآخر خلفى... فالجزء مكون من مجموعة من السلالم يحددها من الجانبين أعمدة تعطى إحساسا بالطراز اليونانى القديم، وتؤدى هذه السلالم من الجهة الأمامية إلى خشبة المسرح، ومن أعلى تعطى إحساسا بالاتصال بالقلعة وبأنها جزء منها. وقد تعتمد المخرج الذى صمم الديكور أن يكون هذا الجزء خلف القلعة ليعطى إحساس الاتصال بالمكان، أما الجزء الثانى من نفس المنطقة وهو

الجزء الأمامى فهو مكون من بضعة كراسى وترايبيزات صغيرة تدور عليها الاحداث وكأنها فى قصر الأمير، وهى أعلى درجة من مستوى الخشبة العادية، لقد استطاع «حسين جمعه» أن يوظف الديكور فى خدمة الممثل باستغلاله للفراغية ومواءمته بين طبيعة الديكور وحركة الممثل.. فكى يقول «آبيا» (نحن لا نذهب إلى المسرح لنرى غابة يتحرك ويعيش داخلها سيجفريد، وإنما نحن نذهب إلى المسرح لنرى سيجفريد وهو يعيش فى الغابة). أى أن الديكور يوظف لخدمة الممثل وليس العكس. وقد استطاع «حسين جمعه» بتقسيمه لمساحة الديكور على الخشبة أن يعطى مثالا لمقولة «آبيا» المسرحية. ومن خلال استخدام الموسيقى والاضاءة والحركة الجمالية استطاع المخرج أن يحقق وحدة العمل المسرحى عن طريق توليد الإيقاع، ويذكرنا ذلك بمنهج «فاجنر». فالموسيقى لديه تخلق العمل ككل من خلال إيقاع الاداء وإيقاع الحركة، ومن خلالها أيضا استطاع «حسين جمعه» أن يوجد ما يسمى لدى «فاجنر» بإيقاع الموسيقى ولونها بمعنى أن يوجد وحدة عضوية بين طبيعة الموسيقى التى يستخدمها وطبيعة الديكور والحركة والأداء والرقصات. كما أن استخدامه للاضاءة يذكرنا بمنهج «آبيا» فى أن الاضاءة هى المعادل البصرى. وهى تنشئ بألوانها المختلفة الوحدة بين عناصر العمل المسرحى، واستطاع المخرج أن يخلق جدلية إيقاعية بالاضاءة كما ولدها بالموسيقى، ومن هنا استطاع «حسين جمعه» الفنان المسرحى - والذى غاب عن خشبة المسرح عشر سنوات - أن يعيد اكتشاف لغة

المنصة المسرحية والتي فقدناها على المسرح المصرى منذ أن تحول المسرح إلى سلعة تجارية تخضع لحساب الريح والخسارة. ولقد كان عرض «حسين جمعه» يتميز بالبساطة والعصرية مع محافظته على النظام «الشكسبيرى» فى نفس الوقت، وقد لعبت الترجمة العامية للدكتور «سمير سرحان» دوراً كبيراً فى توصيل «شكسبير» للجمهور، وذلك فى مقابل عرض يوناتان ميللر «الكلاسيكى» من حيث التفسير ومن حيث الاداء، والذي يعتمد فى نفس الوقت على الميكنة الحديثة. لقد أعطى تجريد الديكور لدى المخرج المصرى حرية فى تحريك الممثلين واستخدام الفراغية المسرحية، عكس «ميلر» الذى أعاق حجم الديكور الطبيعى على المسرح قدرته الجيدة على استخدام الفراغية المسرحية، وفى المقابل نجد أن المخرجان «ميريتا بارتس» و«كريستوف أمرين» قد اعتمدا على خشبة عارية، ولكن لم يكن استخدام الممثل فى الفراغية استخداماً يخدم مفردات الحركة من تأثير درامى وجمالى لتفسير يراد إيصاله. ويقف عرض «حسين جمعه» فى الوسط ما بين كلا سيكيا «يوناتان ميللر» وعصرية «ميريتا بارتس» و«كريستوف امرين» فى المحافظة على نظام «شكسبير» المسرحى وتقديمه بروح عصرية.

العالم

وحكاية عصرنا كمله

(رُقَاى السحرىة الآن رمىتها،

وما بى من قوّة سوى قوتى أنا،

وما أوهنها)

بروسبىر

العاصفة وحكايات عصره بأكمله

لقد أثير حول مسرحية «العاصفة» الكثير من الجدل، واختلف حول تفسيرها الكثير من النقاد، حيث يعتبر البعض النص وداع شكسبير الأخير للمسرح، فوضع كل ابداعاته التراجيدية والكوميديية على السواء فى النص، بل يصل البعض بالقول إلى أن المسرحية تمثل أفضل ما كتب شكسبير، كما يعتبر فريق آخر من النقاد أن المسرحية تمثل الفترة الأخيرة من حياة شكسبير بعد أن أنهكت قواه الإبداعية، قد زالت موهبته الأدبية والفنية، ويعتبر فريق آخر من النقاد أن «العاصفة» مسرحية عن شكسبير، كما يقف البعض موقفا مناقضاً حيث تتلخص وجهة نظراهم فى أن المرء لا يستطيع أن يستقرئ حياة شكسبير من أعماله المسرحية. وهكذا يختلف النقاد بين مؤيد ومعارض، بين منهج ميتافيزيقى فى التفسير ومنهج جدلى، بين تفسير النص، من مفردات النص وبين تفسير النص من مفردات الواقع، ثم هناك من يحاول تفسير النص من خلال عصره بأكمله، أو تفسير عصره بأكمله من خلال النص.

يرى «يان كوت»^(١) في مسرحية العاصفة دراما رجال عصر النهضة والجيل الأخير من المفكرين الإنسانيين، وبهذا المعنى يمكن أن يرى المرء في العاصفة سيرة مسرحية للأحلام الضائعة، والحكمة المرة، والأمل الهش القيم، وهي مليئة بالمخاطر التي تهدد النظام الخلقى بعصر شكسبير الذي كان يعج بالرحلات والاكتشافات وثورة في علم الفلك، عصر جمهورية العلماء والفلاسفة والفنانين، وينتهي «يان كوت» بالقول بأن العاصفة هي سيرة شكسبير الذاتية، ويؤكد هذه النظرة «كينيث ميور» حينما يعتبر مسرحية «العاصفة» إعداداً درامياً للكاتب المسرحي، ويعلق على ذلك بقوله: «بأنه لا بد لنفس الفكرة قد جاءت لـ«شكسبير» بأن يكسر عصاه ويحرق كتبه، وربما كانت رغبة «بروسبير» في العودة إلى «ميلانو» هي نفس رغبة «شكسبير» في العودة لـ«ستراتفورد» بعد أن خط آخر كلمة قالها بروسبير وهي «حرروني»، ويؤكد «جيمس جويس» هذه النظرية في المحاكاة الذاتية للكاتب في قصته «أوليسيس» حيث يقول «ستيفن» في الفصل التاسع - ترجمة د. طه محمود طه - «أعظم سؤال يهمننا في العمل الأدبي هو ما مدى عمق الحياة التي نبع منها وأنبتق وإن «هاملت» الأمير الأسود هو «هاملت» «شكسبير» كما يقول «ستيفن» في نفس الفصل، بأن فكرة الأخ الخائن أو المغتصب أو الذاتي أو الثلاثة كلهم في واحد كانت مع «شكسبير» في كل حين، بينما لم يكن

١- راجع: يان كوت، شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠

الفقراء معه في كل حين، وتتردد نغمة اصداء الابتعاد عن الوطن دون انقطاع ابتداء من مسرحية «سيدان من فيرونا» وما بعدها، حتى يكسر «بروسبير» عصاه ويدفنها في عمق عدة فراسخ في الأرض ثم يغرق كتبه، تضاعف النغمة من قوتها في منتصف حياته، وتنعكس على أمور أخرى، وتكرر نفسها في الأجزاء الاستهلالية والرئيسية السابقة لتأزم الدورة، ثم النهاية في مسرحياته، وتعيد نفسها من جديد وهو قاب قوسين أو أدنى من قبره، عندما تتهم ابنته المتزوجة «سوزان» وهي سر أبيها بالزنا، ولكنها الخطيئة الأولى التي أعمت بصيرته وأضعفت إرادته، وخلفت فيه ميلا قويا لارتكاب الرذيلة. وفي مكان آخر من نفس الفصل يؤكد «ستيفن» مرة أخرى على هذا المنهج في تفسير «شكسبير» بقوله: إن «شكسبير» رجل الفصل الخامس الناضج، ففي «سيمبلين» وفي «عطيل» هو الداعر والديوث فهو فاعل ومفعول به، عاشق لمثل أعلى أو لمفسدة يظل «جويس» يدلل على منهج «شكسبير» في التعبير الذاتي من خلال شخصية ستيفن الذي يؤكد على ذلك بقوله: «لقد طلع علينا بشايلوك من كيسه، ومن أغوار محفظته: ابن تاجر ومراب وكان هو ذاته تاجر ذرة ومراب اختزن عشرة أرباب من الذرة أثناء اضطراب المجاعة، كان دائنوه بلا شك هم متعدّدوا المشارب الذين أشار إليهم.

لقد قاضى أحد زملائه من الممثلين من أجل ثمن بضعة أكياس من الشعير، وانتزع رطلاً من اللحم لكل من أقرضهم، فبأى طريقة كان يمكن لسائس أو ملقن أن يثري بسرعة، أما هاملت وماكبث

فينسجمان مع اعتلاء نفس اسكتلندية للعرش، عندها ولع بشى
الساحرات وتحطيم الأرمادا، كان موضوعا لسخرية فى خاب «سعى
العشاق»، وعلى الجانب الآخر من هذا المنهج فى فهم شكسبير يقف
«كولن ويلسون»، حيث يعتبر - فى كتابة المعقول واللامعقول (١) - أن
شكسبير غير ذاتى وغير شخصى، وقد سرد شكسبير القصص كما
كان يفعل هوميروس والمغنون الجواله . وقد لاحظ عدد كبير من
النقاد أنه ليس من الممكن استنتاج الكثير من حياة «شكسبير» من
مسرحياته . كما يؤكد كولن ويلسون على أهمية هذا المنهج، حيث
يقول فى نفس الكتاب: «الأدب الذى لا يتصل بتقاليده لا يستطيع أن
يحقق تقدما هاما، وإنه لمرتبط بالماضى ارتباط العلم والرياضيات
بماضيهما». وربما يحقق «شكسبير» نظرية «جويس» فى التعبير الفنى
بصرف النظر عن تفسير «ستيفن» بطل «أوليسيوس» لمسرحيات
شكسبير - فلا هو بالتعبير الذاتى ولا هو بالنقل الموضوعى، ولكن
يتمثل هذا فى موقف وسط يجمع الفنان فيه «بين تجاربه وعالم
أحلامه، وسيط يتمتع بموهبتين: ملكة انتقائية وملكة توليدية، ولكن
سر النجاح الفنى فى معادلة هاتين الملكتين، فالفنان الذى يستطيع
أن يستخلص بدقة متناهية روح صورته الرقيقة من شبكة الظروف،
التي تحدها، ثم يعيد تجسيدها فى ظروف فنية اختيرت كأدق ما
يكون لها وظيفتها الجديدة، لكان هذا هو الفنان الأعظم». إن النقاد
يحتارون ويختلفون فى تفسيرهم للفنان الأعظم المدعو «شكسبير»

١- راجع كولن ويلسون: المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث دار الأداب - بيروت ١٩٧٨

ذلك لأن المناهج الفلسفية فى النقد تتعدد وتتأرجح من الذاتى إلى الموضوعى، من الميتافيزيقى إلى المادى، فهى ليست كالمناهج العلمى الذى يختلف تطبيقه من شخص إلى آخر، وإن كانت بعض مناهج النقد تعتمد على قوانين ونتائج علمية، إلا أن تعدد مناهج النقد إنما يطرح رؤى متعددة طبقاً لمنهج الناقد الفيلسفى وثقافته، وعلاقته بالعالم المحيط، ودوره فى هذا العالم.

بروسبير وحكاية عصره بأكمله؛

إن معظم النقاد اليوم ينظرون إلى كتاب «يان كوت»، «شكسبير اليوم»، الذى ترجم إلى معظم لغات العالم، على اعتبار أنه أهم الكتب التى كتبت عن «شكسبير»، وقد بنى أهم مخرجى العصر روءاهم فى إخراج مسرحيات شكسبير على تفسير «يان كوت»، لأعماله، وأهم تفسير قدم فى هذا المجال: مسرحية «ماكبث»، التى قدمها «بيتر بروك»، وفيلم «ماكبث»، الذى قدمه «بولانسكى». ويقول «يان كوت» فى تفسيره لمسرحية «العاصفة بأن تحليل التركيب الدرامى للمسرحية يجب أن يكون هو المفتاح فى تفسير النص المسرحى». ولكن «يان كوت»، فى نفس الوقت لا يبدأ فى تحليل النص من خلال «التركيب الدرامى للمسرحية»، ولكن من خلال عصره بأكمله ليسقطه على النص فى محاولة لتحليل زائد عن الحد، ولا يخرج فقط عن «التركيب، الدرامى للمسرحية»، ولكنه يخرج عن نطاق عصر الیصابات الإنجليزى بأكمله، وهو هنا يقلب المقولة الدرامية التى بدأ

بها فى أحد فصول الكتاب. إن «يان كوت» يبدأ بمقولة نقدية صحيحة، ولكن قلما يحاول إثبات العكس، إن فهم النص يرتبط بمعرفة العصر، ومعرفة العصر تساعد على فهم النص. ولكن فى ميدان التحليل والتركيب والمقارنة يكون التعرض لما هو فى غير النص زائد عن الحد فى نطاق الموضوع المطروح تحليله ونقده، كما يخرج هذا عن نطاق التحليل الدرامى للنص وعلاقاته البنائية، بل وفلسفة النص التى لا بد وأن تحمل موقفا من العصر التى كتبت فيه المسرحية، إن «يان كوت» ينظر إلى العاصفة على اعتبار أن المسرحية «تصور العالم الحقيقى»، «الكون بأكمله»، كما يقدم تحليلات جغرافية وتاريخية تستغرق صفحات عديدة لكى يحدد فقط موقع جزيرة «بروسبير» على خريطة الأرض، ثم يعود ويقول: إنه من العبث أن نبحث عن خطوط الطول والعرض لجزيرة «بروسبير»، ثم يقرر أن الجزيرة تقع «خارج نطاق الزمن»، ثم يعود ويقول: «ليس ثمة علاقة بين جزيرة بروسبير وبين الجزر الطوباوية التى خلقها خيال عصر النهضة». ثم يعود ثالثة ورابعة ليوكد على تفسيرات عصر النهضة فى النص. فهو يرى فى المسرحية العصر الذى عجز بالرحلات العظيمة والقارات والجزر الغامضة المكتشفة حديثا. وراودته أحلام الانسان وهو يسبح كالطير فى رحاب الفضاء، وأحلامه وهو يسخر الآلات التى تمكنه من اقتحام أمتع القلاع. كان ذلك عصرا رأى ثورة فى علم الفلك، فى صهر المعادن، فى التشريح، عصر جمهورية العلماء والفلاسفة والفنانين، عصر العلم

وقد أصبح لأول مرة متاحا للجميع، عصر الفلسفة التي اكتشفت نسبة الأحكام كلها. عصر الروائع المعمارية وعصر التنجيم وكشف الطوالع يأمر بهما الأمراء، عصر الحروب الدينية، والخوازيق والمحارق التي أقامتها محاكم التفتيش... إلخ. وبالإضافة إلى ذلك يرى «كوت»، في «بروسبير»، رأى «ليوناردو دافنشى»، الذى رسمه فى صورته الأخيرة لنفسه، حيث يظهر فى الوجه الحكمة والمرارة. وربما قد سمع «شكسبير» بليوناردو، ثم يحاول إيجاد علاقة بين «ميلانو» التى قضى فيها «دافنشى»، سنوات عديدة.. بجزيرة «بروسبير»، ثم ينتهى بأن «شكسبير» خلق فى العاصفة شخصا يمكن تشبيهه بليوناردو، ويحاول من خلال مأساة ليوناردو أن يلقى الضوء على «بروسبير» وهو منهج معكوس؛ حيث يتبع «كوت» منهجا، فى التحليل يحاول فيه تحليل ما هو خارج عن النص لإيجاد علاقات متشابهة به داخل النص، وقد يكون المنهج العكسى هو المنهج الأدق، وهو أن نبدأ بعلاقات النص لإيجاد مثيل لها فى الواقع، حقيقة أن مفردات أى نص إنما تحمل مدلولات عن العصر، بل يجب أن يعبر النص عن العصر، ولكن من غير الصحيح أن نبحث عن مفردات الواقع لكى نجد لها صدى فى النص المسرحى. إن «يان كوت» يفرد صفحات عن تاريخ «دافنشى» وعصره، ثم يحاول أن يربط ذلك بـ«بروسبيرن» بعد أن تحدث عن مخترعات «دافنشى» وعصره ثم يحاول أن يربط ذلك بـ«بروسبيرن» بعد أن تحدث عن مخترعات «دافنشى» وآلاته، وتخطيطه للمدن، ومدافعه، ومدرعته، ورسوماته

لآلاته، وحساباته عن حجم ووزن الاجلحة التي تستطيع أن تحلق
بالإنسان في الفضاء، والمعمار، والمنظور.. إلخ. وينتقل «كوت» من
مقارنة «دافنشي» بـ«بروسبيرن» إلى مقارنة «دافنشي» بـ«شكسبير»
(في كتابات ليوناردو «دافنشي»، الشاب نجد هذه العبارة التي تذكرنا
مرة أخرى بشكسبير) ثم يدلل على أن بروسبيرن إنما هو «شكسبير»
نفسه. كما يربط النص بنظام «كويرنيكوس»، ثم باكتشافات
«جاليليو» ومقالته عن الكواكب في عام ١٦١٠ ثم محاكمته، وبعد
أن يفرد «كوت» صفحات عديدة عن ذلك يعود ليقرر نتيجة عكسية
وهي أن «بروسبيرن» ليس ليوناردو ولا هو بجاليليو «أنا لا تهمني
التمائلات». يبدأ «يان كوت» بمقولة ثم يبدأ في إثبات العكس فحينما
يقول: إن التركيب الدرامي للمسرحية يجب أن يكون هو المفتاح في
تفسير النص، نجده يبدأ تحليله بمقولة عكسية ليثبت صحة العكس
حيث يتخلى عن علاقات النص الدرامية ليبدأ بتحليل عصره بأكمله
لكي يجد له تماثلا في النص، وبعد أن يفرد صفحات كثيرة لإثبات
ذلك نجده ينفى الإثبات ليقرر عكس العكس. فـ«بروسبيرن» ليس هو
ليوناردو ولا جاليليو. «أنا لا تهمني التماثلات». ونفس المنهج يتبعه
في محاولة أن يثبت موقع جزيرة «بروسبيرن» على خريطة الواقع ثم
يعود ويقول «من العبث أن نبحث عن خطوط الطول والعرض
لجزيرة بروسبيرن»^(١). إن تحليل «يان كوت» لأعمال شكسبير هو تحليل
يقترّب فيه من الرؤى الشعرية والفلسفية، وهو منهج مطلوب في

١- راجع، يان كوت، مصدر سابق ص ٢٦٠ وما بعدها.

تحليل أى عمل درامى ولكنه منهج منقوص حينما يخلو من الحس الدرامى فى التحليل، وينقص «يان كوت»، هذا الحس الدرامى الذى يتميز به «ا. س. برادلى، فى تحليلاته للتراجيديا الشكسبيرية.

بروسبيرو والمناخ التراجيدى

ونهاية بلاقص

يضع النقاد مسرحية العاصفة ضمن مجموعة المسرحيات التى يطلقون عليها «الكوميديا المرة»، أو «التراجي كوميدي»، حيث تنتهى المسرحية بحالة سلام، إلا أنها تعالج فى نفس الوقت تراجيديا. لذا تترك نهايتها فى حلقنا مرارة شديدة رغم عودة الطبيعة والبشر إلى ما كانتا عليه قبل بدء المسرحية، ورغم أن «يان كوت» يقول: إن المسرحية من الظاهر تبدو أسعد مسرحية شكسبيرية، إلا إنه ينظر للمسرحية نظرتة للأعمال التراجيدية، واتفق معه فى نظرتة للعاصفة رغم تصنيف بعض النقاد الذين يضعونها فى مصاف الأعمال الكوميديية؛ فيمكن النظر لـ«بروسبيرن» على اعتبار أنه بطل تراجيدى مختلف إلى حد ما عن الأبطال التراجيديين، حيث تنطبق عليه معظم قوانين البطل التراجيدى الشكسبيرى»، فى محاولة لـ«ا. س. برادلى فى كتابه «التراجيديا الشكسبيرية وفى إجابة عن سؤال طرحه عن طبيعة المظهر التراجيدى الشكسبيرى، نجده يصل إلى أن التراجيديا لدى شكسبير إنما هى: «معنية أساسا بشخص واحد» والقصة بعد ذلك تؤدى إلى موت البطل وأن أية تمثيلية يظل البطل

فى نهايتها على قيد الحياة لا تعد تراچيدى بالمعنى «الشكسبيرى»، ومن وجهة نظر أخرى تصور المسرحية الجزء المضطرب من حياة البطل، فالمسرحية بذلك قصة عذاب ومصاب يؤديان إلى الموت وهما: «يحلان بشخص بارز معروف، وهما فى حد ذاتهما من نوع لافيت للانظار، ويكونان عادة غير متوقعين ومتناقضين مع سعادة سابقة أو مجد غابر» (١). ولا يختلف فى الواقع هذا الطرح البرادلى للبطل التراچيدى الشكسبيرى كثيراً عن البطل التراچيدى الأرسطى، بل هى نفس صفات البطل تقريبا، ولكن يعود «برادلى» فى الصفحات التالية ليغير قليلا من تعريفه هذا للتراچيدى الشكسبيرية، حيث ينقل ثقل التراچيدى الأرسطية المتمركز فى الفعل إلى ثقل التراچيدى الشكسبيرية المتمركز فى «الشخصية»، وإن كان لا يمكن فصل الفعل عن الشخصية أو الشخصية عن الفعل بعضهما عن بعض، فالفعل صادر عن الشخصية، أو مكونات شخصية تتكون من الفعل نفسه «فالحركة هى المعبرة عن الخلق». وطبقا للمفهوم البرادلى الشهير للتراچيدى الشكسبيرية فإن مسرحية العاصفة تخرج عن هذا النطاق التراچيدى من حيث أن البطل يظل على قيد الحياة فى النهاية، ولكن ينطبق عليها معظم الصفات التراچيدية الأخرى من حيث أن المسرحية «معنية أساسا بشخص واحد، كما تصور المسرحية الجزء المضطرب من حياة بروسبير، كما أن الشخصية الأساسية إنما هى شخصية «رجل بارز معروف». وبذلك يمكن النظر

١- انظر. أ. س. برادلى، مرجع سابق ص ١٣ وما بعدها.

للمسرحية على اعتبار أنها مسرحية تعالج موضوعا تراچيديا رغم عدم إتيان المصيبة التي تحل على البطل بموته، ورغم النهاية المتصالحة مع العالم، وإن كانت تجعل هذه الاختلافات من بطل المسرحية بطلا مختلفا عن الأبطال التراجيديين الآخرين، ولكن يمكن رغم ذلك النظر إليه على اعتبار أنه «بطل تراچيدى» ليس بالمعنى الشكسبيرى ولكن بقوانينه الخاصة التي تتبع منه - بطريقة ما. أن «بروسبير» أكثر شخصيات «شكسبير» علما وثقافة، وتقع «الهامارتيا» أى الخطأ التراجيدى لدى «بروسبير» فى اهتمامه بالعلوم اهتماما زائدا يصرفه عن الاهتمام بدوقيته ويهئ بذلك الفرصة لأخيه لأن ينفرد بالحكم، ويصبح هذا العيب أو الخطأ التراجيدى فى الشخصية هو مصدر سقوطها، ويصبح أيضا مصدر قوتها فى الوقت نفسه، فمن خلال هذا العيب الذى يصرفه عن الاهتمام بالدوقية يفقد «بروسبير» العرش، ومن خلال هذا العيب نفسه يسترد «بروسبير» العرش ثانية، فإذا كان هذا فيما مضى يمثل خطأ البطل التراجيدى، إلا أنه فيما بعد يمثل ميزة البطل التي تجعله ينتصر على ضعفه السابق. لقد تسبب الخطأ فى سقوط «بروسبير» وتسبب أيضا فى صعوده؛ مما يجعله ينفرد فى عالم شكسبير بميزة خاصة جدا، وهو بذلك يختلف عن كل شخصيات «شكسبير» الذين يحركهم الثأر للقصاص أو الحصول على المملكة بالقتل. إن علمه يعطيه القوة ويجعله يتسامى عن أفعال الشر، وتكاد تتحرك مشاعر «بروسبير» خارج النطاق البشرى؛ فهي أكثر سموا من كل الأبطال الأثينيين بل

ومن آلهتهم، وأكثر سموا من كل أبطال «شكسبير»، ومن المشاعر البشرية التي تتحرك على الأرض. إن «بروسبير» يتفق مع «ريتشارد الثالث»، من حيث إنهما يتحركان خارج حدود النطاق البشرى، وهما متناقضان أيضا من حيث إن دوافع كل منهما خالصة، سواء في الشر كما لدى ريتشارد الثالث أو خالصة في الخير كما لدى «بروسبير»، إن المعرفة لدى «بروسبير» هي القوة، لقد استخدم «بروسبير» معارفة في العودة إلى مركزه بثقة وهدوء العالم العارف، وقد وصل «شكسبير» أيضا في هذه المرحلة إلى معرفة حقيقة بالطبيعة البشرية، فلم يجعل بطله «بروسبير» يجن ويلعن الأرحام كما جن «لير» ولعن كل الأرحام، ولم يجعل «بروسبير» متشككا متصارعا مع قواه الداخلية كما حدث لدى «عطيل»، ولم يجعله مراهقا مثل «روميو»، ولم يجعله خالصا في الشر مثل «ريتشارد الثالث»، كما لم يجعل الساحرات تخطط له مثل «ماكبث»، فقد جعله «شكسبير» يعرف وجعل معرفته ترسم خطاه بهدوء، حيث استطاع أن يتحكم بهذه المعرفة في الموجودات المحيطة المرئية منها والغير مرئية، ويعود بذلك إلى مركزه ثانية دون قطرة دم واحدة، ودون جسد تفارقه الحياة. وقد تخلص «بروسبير» من عصاه السحرية، ويبدو أنه كان إحساس «شكسبير» النهائى بالفعل لكى يعيش مع العالم فى مصالحة، ولكنها مصالحة مرة، فلم يعد للعمر بقية يصرخ فيها فى العراء كلير، أو ينتقم من غادر خسيس كياجو، أو يخطط لمستقبل طموح كماكبث.

لم يعد للعمر بقية، لذا يتخلى كل منهما - بروسبير وشكسبير - عن قوتها فيرمى بروسبير عصاه، ويرمى شكسبير بقلمه لكي يتصالحا مع العالم بكل سوءاته، لأن هناك صوتا داخليا ينبئهما بقرب النهاية حتى يستريحا في مكان مظلم في باطن الأرض وإلى الأبد، ولذا غير شكسبير كل خطته الدرامية السابقة، كما احتفظ «بروسبير» بالنهاية التي تضمن له أن يعيش بضعة سنوات أن ينتقم أو يجن أو يقتل كأبطال شكسبير الآخرين. وهذا ما يفسر رأى كثير من النقاد والكتاب مثل «تشارلتون» و«جرانفيل باركر» اللذين يؤكدان على أن «شكسبير» قد اعتراه الوهن في هذه المسرحية ككاتب درامي، وإن كان يؤكد «يان كوت» على وجهة النظر المقابلة لذلك، حيث يعتبران «العاصفة» أفضل ما كتب «شكسبير» ولكنه لا يسوق تبريرات منطقية تؤكد وجهة نظره هذه، سوى المونولوج الأخير الذي يختم به بروسبير المسرحية.

شكسبير

وعاصفته الأخيرة

(ساكسر عصاى،

واذفنها على عمق قامات فى الأرض .

وكتابى ساغرته فى اغوار

لم يدر كها قط مبار)

بروسبير

شكسبير وعاصفته الأخيرة

العاصفة آخر ما خطته يد «شكسبير» وكلمة «حرروني» التي قالها «بروسبير» في نهاية المسرحية طوى «شكسبير» أوراقه وأغلق القلم، ثم رحل من «لندن» إلى «ستراتفورد» ليتمدد على السرير من عناء رحلة لم تكن بالقصيرة، رحلة تعبت فيها يداه واستنزفت مشاعره، حيث اخترق فيها حواجز العقل إلى منطقة اللاوعي، وحيث اللامنطق ورؤى الأحلام وحالات الجنون، وبعدها انتظر الرجل أربعة أعوام حتى انتهت حياته الجسدية في بلدته «ستراتفورد» التي جاء منها إلى العالم في عام ١٥٦٤، وهو نفس العام الذي ولد فيه «كريستوفر مارلو» و«جالييو جاليلى» ومات فيه «مايكل أنجلو». في عام ١٥٨٢ تزوج الفتى «وليم شكسبير» من «آن هاثاواي»، التي تكبره بثماني سنوات، ثم بعد ستة شهور أنجب منها «سوزانا» وبعد ثلاثة أعوام أنجبت له توأمين هما «جوديت» و«هامنت»، الذي مات في عامه الحادى عشر رحل الفتى الريفى «وليم» عن بلدته «ستراتفورد» إلى لندن عام ١٥٨٧، ولكن بعد أن وضع فى محبس الاتهام على أثر اتهامه بسرقة غزال السيد «توماس لوس»، وفى هذا المحبس كتب أول

قصائده يهاجم فيها هذا السيد، وبعدها اتجه نحو المسرح بعيدا عن «ستراتفورد» إلى لندن لعله يشق طريقا جديدا.

علائته بالمسرح

بدأ «وليم» حياته الجديدة ممثلا صغيرا بجانب ترقيعه للمسرحيات المفككة، أو التي تحتاج إلى ذلك، وبعد سنة وعشرين عاما قضائها وليم شكسبير في خلق عوالمه المسرحية عاد للمرة الأخيرة إلى بلدته في عام ١٦١٣، ويبدو كما يقول «أنطوني بورجس» في كتابه «سيرة حياة شكسبير» في فصل بعنوان «عالم مريض» - أن شكسبير قد أكمل في عام ١٦٠٤ عامه الأربعين، ويفترض بورجس أن صحة شكسبير لم تكن في حالة جيدة، أو لن يصبح في حالة جيدة؛ فقد أدى عمله العنيف - كمثل وكمد ثم ككاتب مسرحي ورجل أعمال - من أجل تسديد ديونه، إلى انهيار حالته النفسية، ويبدو أن ذلك قد عجل بموته سريعا وهو في عامة الثاني والخمسين، حيث دفن في ستراتفورد عام ١٦١٦ وكأنه يردد مقوله «بوزو» مبكرا في مسرحية «انتظار جودو» لبيكيت أو كأن بيكيت يستقرئ حياة «شكسبير» الحزينه فيكتب على لسان بوزو: «إن الامهات يلدن إلى جانب القبور ثم يلمع الضوء لحظة ثم يسود الظلام ثانية». لكن هذا الشعاع الشكسبيرى لم ينطفئ بدخوله ظلمة القبر، بل ظل يشع على خشبات مسارح العالم المختلفة وبكل لغات الأرض بعد رحيلة حتى يومنا هذا، وبعد أن ترك ميراثا مسرحيا يقدر بحوالى ٣٦ مسرحية ووصية على ورقة بيضاء كتبها

لكل البشر فى كل العصور وفى كل مكان لتتوارث مخلوقاته المسرحية بأى لغة وبكل لغات الأرض.. كما لا يقتصر تاريخ الرجل بعد موته على إضاءة خشبات المسارح، وإنما يدلنا تاريخ نقد أعماله على تاريخ تطور الفكر الغربى وتطور ذوقه أيضا وقد قال بن جونسون آنذاك عن «شكسبير» بأنه: شاعر لا ينتمى إلى عصره، بل لكل العصور.

العاصفة أخربا كتب شكسبير

كتب «شكسبير» العاصفة فى عام ١٦١١، كما عرضت المسرحية لأول مرة فى نوفمبر من نفس العام، والمسرحية تتكون من خمسة فصول، كما تحتوى الفصول على تسعة مشاهد وعلى أربع أغان. تدور أحداث المشهد الأول على ظهر سفينة فى البحر تسمع أصوات عواصف، رعود وصراخ بشر، ملوك وأمراء وبحارة يحاولون إنقاذ أنفسهم والسفينة من الغرق، ولكن ينتهى المشهد بغرق السفينة. وتدور أحداث المشهد الثانى فى جزيرة أمام كهف «بروسبير» وابنته «ميراندا» ويتضح أن بروسبير هو الذى دبر مشهد حطام السفينة والذى لم يصب أحد فيه بسوء، فقد حان الوقت لكى تعرف ابنته من هى!! تلك التى جاءت إلى الجزيرة ولم تكن قد أكملت بعد الثالثة من عمرها، ففى هذا الوقت أى قبل اثنى عشر عاما كان أبوها «بروسبير» دوق «ميلانو» ولكن قد خانته أخوه «أنطونيو». فقد أوكل «بروسبير» إدارة الدولة إلى انطونيو وتفرغ هو لدراسة الآداب والفنون، وقد أيقظ

ذلك فى أنطونيو طبيعته الشريرة، حيث تأمر مع العدو «لوزو» ملك «نابولى» لاقتلاع «بروسبير» من دوقية «ميلانو»، ثم طرد «بروسبير» بعد أن أفلعوا معه فى مركب، ولكنهم قذفوا به وبابنته فى منتصف البحر. بمساعدة «كنزالو» الطيب أحد نبلاء «نابولى» استطاع أن يصل «بروسبير» وابنته إلى إحدى الجزر، ثم يتضح بعد ذلك أن «أريل» خادم بروسبير هو الذى نفذ غرق سفينة الأعداء - فى المشهد الأول - من خلال سحر سيده، وهو الآن يطالب بحريته، ويعدده «بروسبير» أن يطلق سراحه بعد يومين، ثم يطلب منه أن يتخفى فى زى حورية من حوريات البحر لكي يدبر لقاء «ميراندا» مع «فرديناند» ابن ملك نابولى، وبذلك يكون «فرديناند» هو ثالث رجل تراه عينا «ميراندا» بعد أبيها «وكاليبيا» الخادم القبيح، والذى قد ورث الجزيرة من أمه «سايكورا» - يخفق قلبا «ميراندا» و«فرديناند» ولكن «بروسبير» يصعب الأمور ويعامل «فرديناند» بخشونه - وتدور أحداث المشهد الأول من الفصل الثانى فى جزء من الجزيرة بين «لوزو» ملك نابولى و«سباستيا» شقيقه «أنطونيو» الدوق المغتصب وشقيق «بروسبير» و«كنزالو» و«أدريا» وهما سيدان من نبلاء نابولى، ويعتقد الجميع أنهم قد نجوا، ولكن الملك «لوزو» ينصرف عنهم فى التفكير بابنه «فرديناند» الذى يعتقد أنه غرق فى البحر، وأثناء ذلك يدخل «أريل» غير مرئى، يعزف موسيقى هادئة وعلى اثرها ينام الجميع ما عدا «سباستيا» و«أنطونيو» الذين يتآمرون ضد «لوزو» لكي يحل «سباستيا» على حكم نابولى من أخيه، كما حصل «أنطونيو» على

حكم ميلانو من أخيه «بروسبير» بالغدرة.

سباستيان صديقي، حالتك تزدري الطريق فكما حصلت على ميلانو سأحصل أنا على نابولي استل سيفك، ضربة واحدة ستعفيك من الجزية التي تدفعها.. وأنا الملك سأحبك، وبينما يبدأ «سباستيا،» وأنطونيو، في ضرب «لونزو» ملك نابولي ومن معه حينئذ يغنى «أريل» في أذن «كنزالو» الذي يستيقظ هو «ولونزو» فيحبط، «أريل» بذلك جريمة كان من الممكن أن تقع. وتدور أحداث المشهد الثاني من الفصل الثاني في جزء آخر من الجزيرة، بعد يقابل «كاليبيا،» الخادم القبيح «ترينكو» المهرج «وستيفانو» الخادم، حيث يعتقد «كاليبيا» في الخادم «ستيفانو» أنه سماوي، ثم يقسم «كاليبيا» على أن يتبعه لكي يتخلص من «بروسبير» الطاغية وينال بذلك حرته ويبدأ المشهد الأول من الفصل الثالث أمام كهف «بروسبير» وفرديناند، يحمل الحطب كما أمره «بروسبير» لكي يكتشف بذلك مدى حبه لابنته، كما تساعد «ميراندا» «فرديناند» في عمله ثم يقررا الزواج في النهاية. يبدأ المشهد الثاني من الفصل الثالث في مكان آخر من الجزيرة، يعرض «كاليبيا» على «ستيفانو» أن يكون خادما له بعد أن يتخلص من الطاغى «بروسبير» وبعد أن يكون «سيفانو» سيدا على الجزيرة، كما يعد «كاليبيا» «ستيفانو» بأن يسلمه «بروسبير» نائما في الجانب الآخر من الجزيرة لكي يدق مسمارا في رأسه. ويدور المشهد الثالث من الفصل الثالث بين «لونزو» و«سباستيان» و«أنطونيو» و«كنزالو» و«أدريا» و«فرنسيسكو» بعد أن أجهدهم السير في الجزيرة

بحثا عن «فرديناند»، يفاطعهم «أريل»، لكي يذكرهم باقتلاعهم «بروسبير» وطفلة من «ميلانو» وقد جازاهم البحر على ذلك، وأن قوى الطبيعة تحكم عليهم بواسطته بأن هلاكا بطيئا سوف يلاحقهم .

ويدور الفصل الرابع أمام كهف «بروسبير»، ويكشف «بروسبير» لفرديناند، عن طيبة قلبه وأن قسوته لم تكن إلا لاختبار مدى حب «فرديناند»، «لميراندا»، ثم يعطيه ابنته هديه له كما ينادى «بروسبير» «أريل»، ويمنحه السلطة على رفاقه، كما يعرب «بروسبير» عن رغبته في أن يعرض «أريل» عرضا صغيرا من عروض فنه أمام «فرديناند»، «وميراندا»، فتظهر «أيريس» رسولة السماء الكثيرة الألوان تنادى «سيريس» ربة السماء والقوى، وذلك لتمجد قران المحبين، كما تلقى «جينو» بركاتها على المحبين وتدعو الحور العذارى ليحتفلن بالقران. يدخل «كاليبيا»، وهو يقود ستيفانو وترينكو إلى كهف «بروسبير» للقضاء عليه ولكن يتابعهم في نفس الوقت «بروسبير» الذى يأمر «أريل»، أن يأمر العفاريت أن تطحن مفاصلهم وتعصر عضلاتهم بتشنجات الشيوخة . وتدور أحداث الفصل الأخير وهو الخامس فى نفس المكان من الجزيرة أمام كهف «بروسبير» الذى يأمر «أريل»، أن يطلق سراح من فى الجزيرة، وفى مونولوج طويل يرفض «بروسبير» السحر الذى سخر به الطبيعة والمخلوقات ثم يقرر كسر عصاه السحرية ويدفنها فى الأرض، كما يقرر إغراق كتبه فى أغوار لا يدركها إنسان، ثم يدخل «أريل» بعد أن جاء ومعه كل من فى الجزيرة فيشكر «بروسبير» «كنزالو» على حسن صنيعه، ويعاتب

فى نفس الوقت «لوزو» و«أنطونيو» و«اسباستيا» على فعلتهم الشنعاء، ولكنه يسامحهم، ويكشف «بروسبير» عن نفسه كما كان فيما مضى دوق ميلانو، ثم يعطى «أريل» حريته ويكشف «لوزو» عن زواج «ميراندا»، و«فرديناند»، ثم يأتى بحار من السفينة - بعد أن أيقظهم «أريل» - لكى يجد الجميع فى أمان، كما يظهر «كاليبيا» مع الخادم ستيفانو والمهراج تريونكو، حيث يفضح «بروسبير» أمرهم، وبذلك يكتشف «كاليبيا» أنها خادمان، كما يطلب الرأفة من بروسبير الذى يدعو الحاشية إلى غرفته الفقيرة ليستريحوا، ثم يأخذهم إلى سفينتهم، وبعدها يعود بنفسه إلى ميلانو، ثم يطلق «بروسبير» بالفعل سراح «أريل» ويرمى عصاه السحرية، وتصبح قوته طبيعية، ثم يطلب منهم فى نعمة حزينة: «حررونى، كما يطلبون منه أن يغفر ذنوبهم».

العمارالدرامى ونظام الراياالمنغيرة

إن كثيرا من النقاد، بل معظمهم، ينظرون إلى مسرحية العاصفة على اعتبار أنها عمل كوميدى، ويصف «يان كوت» النقاد الذين يرون فى نهاية المسرحية نهاية تفاؤلية ومصالحة مع العالم بالسذاجة، حيث يرى أن نهايتها «مقلقة أكثر من نهاية أية مسرحية شكسبيرية أخرى، كما أن بالمسرحية «مرارة فلسفية وهى حساب ساخن مع العالم الواقع ويرجع صعوبة النظر إلى المسرحية إلى أن شكسبير عالج بها تراجيديا وأنهاها نهاية غير تراجيديية، ولكن تظل نعمة المسرحية التراجيديية تؤثر فىنا وهذا ما يبرر وصف «يان كوت»

للمسرحية بالمرارة الفلسفية وبالنهاية المقلقة وبحسابات «شكسبير» الساخنة مع العالم الواقع. وفي الواقع نوضع مسرحية العاصفة مع مجموعة مسرحيات «بركليز - سمبيلين وحكاية الشتاء فى مجموعة خاصة، حيث يطلق عليها «الكوميديا المرة، أو «الكوميديا الفاشلة»، أو «التراجي كوميدي»، فهى مسرحيات ينطبق عليها تنظير النقاد للكوميديا، إلا أنها تعالج واقع الحياة المأساوى. ويميز النقاد نوع هذه المسرحيات من مجموعة كوميديات «شكسبير» الأخرى المتمثلة فى ملهاة الاخطاء، ترويض النمرة، سيدان من فيرونا، خاب سعى العشاق، حلم ليلة صيف، زوبعة فى فنجان، كما تريبوها، الليلة الثانية عشر، زوجات وندسور المرحات. ويرجع إهمال النقاد لملاهى «شكسبير إلى أن نظرية الملهاة منذ «أفلاطون» و«أرسطو» لم تلق عناية كافية كما لقيت نظريات التراجيديات، وهم يعتبرون أن «شكسبير» قد كتب تراجيدياته فى أوج مجده الأدبى والفنى، أو كما يقول «كينيث ميور» «فى أعلى درجات قواه الإبداعية. الحقيقة أن العاصفه تتميز بميزة درامية خاصة، فبجانب موضوعها التراجيدي ونهايتها التى لا تتفق مع تنظير التراجيديات، نجد أن التاريخ يعود إلى نقطة الانطلاق من جديد فى النهاية يسترد بروسبير عرشه الذى فقده ويدعو الذين أفقدوه العرش من قبل للاحتفال معه، ويسترد كل فرد مكانته الأولى التى فقدها وحرته التى سلبت منه، وهنا قد غير «شكسبير» كل خطه الدرامية السابقة. إن المشهد الافتتاحى لدى شكسبير يختلف من مسرحية إلى أخرى، فأحيانا يفتح المسرحية

بمشهد يسيطر عليه جو الساحرات والخرافة كما في «ما كبث»، وأحيانا يستخدم البرولوج كمشهد افتتاحي كما في «ترويلوس وكريسيدا»، وأحيانا أخرى يدخل في الموضوع مباشرة كما في «الملك لير»، وريتشارد الثالث، ولكنه في «العاصفة» يبدأ من حيث يجب أن ينتهى، وينهى المسرحية من حيث يجب أن تكون البداية. يبدأ «شكسبير» العاصفة بشهد عاصف، ثم ينهى المسرحية بزوال العاصفة. كما يحدث فعل الخيانة الذى أدى إلى فقد «بروسبير» عرشه قبل بداية المسرحية، ويتطور الفعل داخل المسرحية على الجزيرة، حيث تتحطم السفينة، ثم ينفذ بروسبير مخططه فى الآخرين دون أن يقتل أحدا ثم يتعرض لخيانة «كاليبيا»، ثم يتزوج «فرناندو» بـ «ميرندا»، وأخيرا يحصل «كاليبيا» على جزيرته «وأريل» على حريته «وبروسبير» على دوقيته مرة ثانية، كما أن قصة مؤامرة «أنطونيوس» ضد أخيه «بروسبير» التى حدثت خارج المسرحية، تعاد داخل المسرحية بأشكال مختلفة وذلك فيما أراد «سباستيا» خيانة أخيه «لونزو» وقتله وهو نائم بالاشتراك مع «انطونيوس»، ثم تعاد القصة على مستوى المهرجين والخدم، حينما يتصارع الكبير «ستيفانو» والمهرج «ترينكو» ومعهما «كاليبيا» للاستيلاء على الجزيرة بعد محاولة لقتل «بروسبير» إن مسرحيات شكسبير كما يقول «يان كوت»: لا تبنى على حبكة مزدوجة أو مثالثة، أو مربعة تكرر الموضوع الأساسى ذاته، إنها نظام من المرايا، مقعرة ومحدبة تعكس وتكبر وتشوه الموقف نفسه، ثم تعود التيمة نفسها فى مقامات مختلفة فى كل ما يدون شكسبير

من موسيقى؛ فتتكرر غنائيا وجروتسكيا ثم آلمآ عاطفيا وسخرية
الموقف الواحد على المسرح الشكسبيرى يقدمه الملوك، ثم يعيده
العشاق، ثم يحاكيه القردة المهرجون.

العالم

وتقنيات العرض المسرحي

(الافلينزل عليكما كليكما .

أخبث ما ~ أسي من ندى

بريشة غراب من مستنقع مسموم،

الاهت عليكما ريج جنوبية غريبة

وكستما بسوار من الرأس حتى القدم)

كاليبيا

صفة وتقنيات العرض المسرحي

العاصفة هي آخر ما كتبه شكسبير من مسرحيات، ويختلف النقاد حولها كثيراً، كما تعنى المسرحية بقصة «بروسبير» الذى أفقده أخوه عرشه بمؤامرة، ثم وجد نفسه فى جزيرة تسكنها كائنات مرئية وغير مرئية، وفى النهاية يتخلى عن علمه وسحره بعد أن يساعده على استرداد عرشه ثانية.

لوحة ليدن وعالم العاصفة

يتحدث «أرتو» عن لوحة مسماة «لوط وبناته» فى متحف اللوفر لفنان يدعى «فان دن ليدن» ويقول أن «ليدن» جعل الأربعمائة والخمسمائة سنة، التى جاءت بعده، وكأنها لم تكن فى عالم الرسم، وموضوع اللوحة مأخوذ عن التوراة، اللوحة تسترعى الذهن من خلال الهارموني «الانسجام» الذى يتحقق فى اللوحة، واللوحة كأنها غيوم تجمعت فجأة، فهى مكونة من سماء سوداء ملبدة بالغيوم، وعناصر اللوحة من بعيد تعطى انطباعاً بما يسمى بالمأساة الطبيعية، وقد نصبت على الشاطئ خيمة وجلس أمامها «لوط» بدرع ولحية

حمراء يرقب بناته الرائحات الغاديات وهن يتبخترن، وكأن هدفهن الأوحدهو سحر «لوط»، وهنا الطابع المحرم للموضوع. وفي يسار اللوحة إلى الخلف يوجد برج أسود يرتفع ارتفاعا كبيرا وحوله من القاعدة مجموعة من الصخور والطرق المتعرجة والنباتات، وتظهر في لحظة ما إحدى هذه الطرقات وسط الركام الذي يتسلل بينه ويعبر جسدا لكي يلتقي في نهاية الأمر، شعاعا من ذلك النور الذي يفيض من بين السحاب وينتشر في المكان في غير انتظام، والبحر هادئ في أعلى اللوحة نظرا لوجود خيوط من نار تغلي في ركن من السماء، وتظل هذه التفاصيل بالرغم من ضوئها الخاص على صلة بهذه النار، وكأنها أصداء وضعت لكي تمارس قوتها المدمرة، وفي يمين اللوحة يوجد لسان ضيق تتوجه أطلال دير متهدم بين البحر والسماء في مستوى البرج. ويعلق «أرتو» بأنه يبدو أن الرسام على دراية ببعض الأسرار الخاصة بالانسجام الخطي والطرق التي تؤثر في المخ مباشرة، واللوحة لا تحتوى سوى على أفكار ميتافيزيقية، والفكرة الاجتماعية الوحيدة هي فكرة الجنس والتكاثر واستغلال «لوط لبناته»، وعظمة اللوحة في رأي «أرتو» ناتجة عن تأثيرها الميتافيزيقي. ويرى «أرتو» أن اللوحة هي ما يجب أن يكون عليه المسرح إذا عرف كيف يتكلم اللغة الخاصة به، حيث يهاجم الحوار على اعتبار أنه عهر وأنه ليس ملكا للمسرح ولكنه ملك للكتاب. إن خشبة المسرح إنما هي مكان مادي ملموس يطلب ملؤه بعناصره الملموسة التي توجه للحواس حيث، يتكلم «أرتو» عن شعر الحواس

الذى يعبر عنه بكل ما يخاطب الحواس، وهنا يمكن استبدال شعر الكلام بشعر الفضاء، وهو الشعر القادر على خلق أنواع من الصور المادية التى تساوى صور الكلمات من خلال وسائل التعبير كالموسيقى والرقص والنحت والإيماء والنبرات، والمعمار والإضاءة والديكور.. إلخ وطريقة ترتيب كل هذه العناصر هو الذى يولد الشعر فى الفضاء «أرتو» بذلك إنما يبحث عن لغة خاصة بالمرح يتخلى فيها عن الحدود المعتادة للكلمات، وحينما تستخدم الكلمات على المسرح فيجب استخدامها فى التعبير عما لا يعبر عنه أو بمعنى آخر استخدامها بطريقة جديدة تهز الجسم، بمعنى تقسيم الكلمات وتوزيعها فى الفضاء توزيعاً إيجابياً والنظر إلى الكلام على أنه سحر وهذا الجو يناسب تماماً جو «العاصفة» حيث تدور الأحداث فى جزيرة منفصلة عن العالم وإن كانت تشهد هذه الجزيرة نتائج أحداث العالم من مكان آخر، كما أن جو الغيوم الذى يتحقق فى اللوحة الذى يتحدث عنها «أرتو» من سماء سوداء ملبدة بالغيوم، وبرج أسود، وصخور، وطرق متعرجة، ونباتات، وعمه تتخللها أشعة خفيفة فى غير انتظام، تفيض من بين السحاب، إنما تولد إحساساً بمأساة الطبيعة، وفى نفس الوقت ثورة الطبيعة على ما تحمله هذه النوعية من البشر من مخطط إجرامى للفتك بالجانب المقابل من الطبيعة البشرية، كما تعبر الأشعة الخفيفة فى اللوحة عن هذا الجانب الإنسانى الذى لم يمت بعد فى التركيبة البشرية، والذى يمثل الخلاص النهائى، وإن كان الشر هو الغالب فى هذه العتمة المقبضة.

العاصفة علي خشبة المسرح

لقد ترجم نص «العاصفة» إلى الألمانية وأعد ثم نفذ على خشبة المسرح لكي يصور مقولة «يان كوت» بأن: «كل شيء في مسرحية العاصفة، بما في ذلك الجزيرة المهجورة، لم يكن إلا عرضا مسرحيا أخرجه بروسبير، ولعب فيه الدور الأول»، وبالفعل حينما يبدأ العرض نجد «بروسبير» يلقي تعليماته عن الإخراج للممثلين، كما يستعد للدور الذي سيقوم بتمثيله، ويقوم بعمل ماكياجه بنفسه، ثم يبدأ العرض المسرحي. خشبة المسرح مستطيلة يحيطها الجمهور من جوانب ثلاثة، يوجد على خشبة المسرح كوبرى إضاءة وعواميد حديدية في الخلف معلق عليها أجهزه الإضاءة، على الجانب الأيسر من مقدمه المسرح يجلس «بروسبير» أمام المرأة وهو مازال يقوم بعمل الماكياج لنفسه، ويلقى بتعليماته في نفس الوقت للممثلين. وعلى الجانب الأيمن من خشبة المسرح يوجد برتكبل، تسقط عليه من أعلى ستائر حمراء تعطى إحياء بأشعة سفينة، كما تشكل الموسيقى خلفية هذه المناظر. ينادى «أريل» - حيث يقوم أيضا بدور مدير المسرح - على الممثلين لكي يبدأ العرض المسرحي ثم إضاءة على الجانب اليمين من المسرح، حيث يمثل البرتكبل ظهر السفينة والممثلون معلقون على الحبال والستائر التي تمثل أشعة السفينة التي تحركها الرياح، وفي مقدمة البرتكبل نموذج صغير لسفينة موضوع في حوض ماء لا يزيد طوله على نصف متر. تلعب الإضاءة في هذا المشهد دورا أساسيا لكي تعطى إحياء بحركة السفينة غير المنتظمة في بحر هائج،

خاصة حينما تنهار أجنحة البرتكبل على الأرض فيصبح مستوى البرتكبل هو نفس مستوى خشبة المسرح، كما يتدفق الممثلون في الساحة الخالية، حيث تتشكل أجسادهم في صور تعبيرية لتعطي إحياء بحركتهم في منتصف البحر، ويختلط صراخهم مع حركات الإضاءة المتقطعة مع السناثر الملقاة على الأرض في جوانب المسرح مع الموسيقى التي تصور الحدث، لتعطي إحساسا بدمار العالم، حتى تهدأ هذه الحركة باختفاء الموسيقى، كما أن غرق السفينة الكبيرة يتبعه من الناحية الأخرى غرق نموذج السفينة في حوض الماء، وهو المعادل لفكرة الغرق في البحر، ويبدو أن المخرج قد أعطى كل طاقته الفنية في هذا المشهد، حتى إذا ما بدأت المشاهد التالية إلا وقد فرغت رأسه من كل الأفكار التي يمكن أن تساعد على تصوير الأحداث، كما قد فرغت طاقته من أية قدرة على التحكم في الإيقاع، ورسم الحركة، وربط أحداث المسرحية؛ حيث نجد أن حركات الإضاءة تتحول إلى حركة واحدة طوال بقية العرض مما يعكس مع التمثيل الملل والرتابة الشديدين في وجدان المتفرجين، ويفقد الإيقاع تماسكه ويتحالى وكأن المخرج قد أعطى كل ما عنده في الجولة الأولى على حلبة الملاكمة وفقد القدرة على الاستمرار في الجولات التالية، فكان استمراره الزماني لا يمثل سوى سقوطه بعد الجولة الأولى، وكان استمراره تأكيداً على فشله لا على قدرته في العطاء، وربما يكون هذا درساً يتعلم منه كيف يوزع المخرج طاقته وحركة تنفسه طوال العرض حتى يحتفظ بهذه الطاقة إلى اللحظة الأخيرة، أو لحظة إنزال الستار كما يقول «جان لوى بارو».

ماكبث..

على خشبة المسرح المصرى

ما هاتان اليدان (آه، إنهما تثيران الهول، ليس في وسع البحار كلها أن
تغسل كفى من هذا الدم، بل إنهما هما اللذان يُخَضبان زرقاة البحار والنجم
اللا متناهية بلون أحمر قاني).

ليدى ماكبث

إن مآسى شكسبير التاريخية تبدأ بالصراع على العرش ثم تنتهى كل هذه المآسى بموت الملك وتتويج ملك آخر، وأثناء جلوسه على كرسي العرش يرتكب سلسلة من الجرائم تبدأ بأعدائه وتنتهى بحلفائه، ولكن يفلت منهم من يعود من المنفى ليسترد العرش المغتصب، وتدور الدائرة من جديد فى عالم شكسبير.

وهذا ما يطلق عليه الناقد البولندى «يان كوت» مصطلحه الشهير بـ «آلة التاريخ» أو «الآلة الكبرى».. فعجلة الآلة تدور على كل الرءوس وتكرر الدورة مرة ثانية وثالثة وهكذا، فالكل قاتل ومقتول.. تماماً كما يحدث فى ريتشارد الثانى والثالث وهنرى الرابع والخامس والسادس وهاملت وماكبث الذى يقتل ملك البلاد ليتولى هو حكم المملكة، ثم يقتل أعداءه ومن يخاف منهم وشهود الجريمة وكل ما يتبقى فى المملكة حتى تخلو، ويقتل فى النهاية بأيدى مكدوف.. وينطبق على ما كبت بشكل أكثر تحديداً مصطلح كوت «آلة التاريخ» أو «الآلة الكبرى» التى تجعله قاتلاً ثم مقتولاً، حاكماً ثم محكوماً، سيداً ثم عبداً لمن يقتله، ويتحول التاريخ بذلك - كما يقول يان كوت - إلى «الدم»، إذ إن كل من فى السماكة غارق فى الدم، سواء كانوا ضحايا أو قتل، حيث قلص التاريخ فى هذه المسرحية إلى شيء واحد: «قتلة وقتلى».

ويرى كثير من النقاد أن مسرحية ماكبث من أفضل ما كتب شكسبير - من الناحية الدرامية - حيث يضعنا بعد مشهد الساحرات القصير في مواجهة الفعل الدرامي مباشرة، ويرتكب ماكبث جريمته للحصول على التاج في بداية الفصل الثاني، وبعد الجريمة يبدأ التحول الأساسي في تركيبته ويرتكب سلسلة من الجرائم ضد من معه ومن ضده ومن يرتاب فيه إلى أن تخلو المملكة .. وهو، أي ماكبث الذي كان يخاف من رؤية الدم - في بداية المسرحية - يصبح قاتل الجميع، حتى حينما يأتيه خبر موت الليدي لا يهتز ويقول: كان عليها أن تؤخر موتها قليلاً.

ولم يتحول ماكبث إلى الضد وحده، وإنما تحولت الليدي ماكبث إلى الضد أيضاً، فبعد أن دفعت ماكبث لإرتكاب الجريمة بدأ دورها ينحسر، وبدأت إشارات التحلل النفسي داخلها إلى أن ضعفت ثم ماتت، وهي التي كانت تظهر بمظهر القوى الذي يتحرك خارج الدائرة الإنسانية.

وقد قدم الكاتب الألماني «هاينر مولر» كثيراً من أعمال شكسبير في ثوب جديد، وأهمها إعداده لماكبث بعد أن وضعها في رؤية عصرية .. إذ يرى «مولر» في ماكبث أنه ليس حالة متفردة لأن المرء يرى مثل هذا العنف كل يوم وهو يسيطر على حياتنا، ومن خلال هذا المنظور قدم مولر مسرحية ماكبث بعد أن ركز على دوافع القتل لديه واختصر مشاهد الساحرات، وجعل الليدي هي التي تقوم بدور الساحرة .. فزوجته هي التي دفعت لارتكاب الفعل بعد أن تلبأت له بمستقبل طموح .. واعتمدت معالجة مولر على

التركيز الدرامي الشديد في المسرحية، بالإضافة إلى إدخال عناصر
فيلمية ومانتوميم وغناء وتقنية ملحمية تأثر فيها بتقنية برتولت
بريشت.

وقد قدم «كوني هاننز مايير، تلميذ بريشت هذا النص على خشبة
مسرح الكوميديانتن بفيينا، مع التركيز الشديد على عامل الجنس، إذ
إن ماكبث لا يرتكب فعلاً حقيقياً إلا بعد ممارسته الجنسية مع الليدى
التي تلقى بسمومها فيه أثناء الفعل الجنسي، وارتكاب ماكبث للفعل
بعد الجنس هو محاولة منه لاثبات رجولته أمام زوجته، كما أن عقم
الليدى ماكبث هو مبررها الأساسى لتدمير العالم.

ومسرحية ماكبث مسرحية غنية بالتأويلات العصرية مثل معظم
أعمال شكسبير.

وقد قدم مسرحنا القومى مسرحية ماكبث من ترجمة خليل
مطران فى بداية الستينيات من إخراج نبيل الألفى وبطولة حمدى
غيث وسناء جميل وحسين رياض، كما قدم المسرحية نفسها فى
الثمانينيات من إخراج شاكر عبد الحميد وبطولة الفنان الراحل عبد
الله غيث وفرديوس عبد الحميد وأحمد عبد الحليم.

ونظراً لظروف خاصة بالمسرح حصر المخرج بروقات المسرحية
فى ثلاثة أسابيع، وبالطبع لا تسمح هذه الفترة الوجيزة بتقديم عمل
شكسبيرى يأخذ حقه من التفسيرات وإنضاج العمل.. فقد كان جان
لوى بارو يستغرق فى إخراجة للمسرحية الواحدة عاماً كاملاً، ويعمل
أكثر من عشر ساعات يومياً، ولا يسمح للنقاد بالدخول إلى الصالة إلا
بعد إنتهاء عام كامل من البروقات حتى يتمكن من طرح أبعاد النص

المختلفة على مستوى التفسير وتنفيذه جمالياً على خشبة المسرح. وبالتالي فإن فترة أسابيع ثلاثة لم تكن كافية لإنضاج العمل وإعطاء قراءة عميقة للنص.

إن شاكر عبد الحميد مخرج مجتهد ومتفوق، إلا إن فترة البروفات المحدودة لم تظهر هذه الجوانب فيه، وانعكس ذلك بالطبع على جوانب العمل المختلفة. فلقد ركز الفنان الراحل عبد الله غيث (آنذاك) على جانب واحد من جوانب الشخصية المتعددة والذي تمثل في عنف ماكبث، ولم تخرج فردوس عبد الحميد في دور الليدي ماكبث عما أداه عبد الله غيث من التركيز على جانب واحد من جوانب الشخصية المتعددة والذي تمثل في المرحلة الأخيرة من الشخصية.

وقد تميز أحمد عبد الحليم بأدائه وحساسيته واستخدام طبقات صوته المختلفة في دور ماكدوف، وقد ظهرت هذه الحساسية في حركته وأدائه الصادق، ولا يقل خالد الذهبي عنه كثيراً في دور مالكولم. وتميزت حركة فاروق الدمرداش بالرشاقة على خشبة المسرح، إلا إنه فقد التعبير عن حرارة الموقف.

وربما كان للمخرج عذراً لقبوله إخراج نص من أهم نصوص شكسبير في فترة قليلة، ولكنه مسئول عن هذا الاختيار أو القبول، ولكن يتبقى عرض ماكبث في النهاية عرضاً جاداً وسط الإسفاف الذي يسيطر على الكثير من العروض المسرحية.

سيمفونية اير

قرقرى ملء بطنك يا زياح! ابصقي يانار، وادفقي يامطر!
فما الطر ولا الريح ولا الرعد ولا النار بناتى :
لن اتهمك بالقسوة يا عناصر،
ما أعطيتك قط مملكة، ولا دعوتك بأولادى،
وما أنت مدينة لى بوفاء . فلتتسا إذن
لذاتك الزهيدة . إنى أقف هنا، عبداً لك،
شيخاً مسكيناً، عليلاً، وأهناً، مزدري .
ورغم ذلك فإنى أقول لك صنائع ذليلات
ترضين بأن تجعلى بأمرة ابنتين خبيثتين
جما تلك المولودة فى العلى ضد رأس
أشيب هرم كراسى . يا للحقارة!

إذا قُدِّرَ لنا أن نفقد جميع أعمال شكسبير- كما يقول أ.س. برادلى -
إلا واحدة من هذه الأعمال، لاخترنا واختار من يقدر فن شكسبير
حقه بالإبقاء على مسرحية الملك لير.

ففى الملك لير يستعرض شكسبير أفضل إمكاناته العبقرية، ذلك
أنهالا تخاطب الإدراك الدرامى بقدر ماتخاطب الخيال الشعرى..
وهذه الميزة فى رأى برادلى هى التى تجعل أفضل محاولات تقديم
هذه المسرحية تبوء بالفشل، إذ إن المسرحية من الضخامة بمكان
والعبقرية بحيث لا يمكن لأى تصور إخراجى، مهما كان عبقرىاً، أن
يفيها حقها على خشبة المسرح، وهى مسرحية كما يقول يان كوت
وأ.س. برادلى كالجبل الشامخ لا يتمنى أحد أن يتسلقه، وهو يعنى
بذلك أنها فقدت قدرتها على الإثارة، وهى فى الواقع كالجبل
الشامخ، ولكنه الجبل الذى يغرى كل طموح بتسلقه، ولكن لا أحد
يستطيع هذا التسلق بسبب هذه الدروب المتشعبة بالمسرحية.. فهى
رغم ما يوجه إليها من انتقادات، إلا إنها تظل أفضل أعمال شكسبير،
حتى شبهها أ.س. برادلى ويان كوت بأفضل أعمال بيتهوفن وفاجنر
وباخ السيمفونية.. إنها عمل محير فى عظمتة وضعفه فى آن معاً..
فيرى برادلى أن الضعف الإنسانى فى المسرحية يكمن فى الازدواج
التمثلى الذى تمتاز به المسرحية دون غيرها.. فنحن نجد إلى جانب
ليروبناته وكنت والأبله، نجد جلوستر وولديه على الخط الدرامى
المقابل، وقد أظهر هذا الازدواج الأضرار التى نجمت عن المسرحية،

إذ إن عدد الشخصيات المهمة بها كبير للغاية.. والأحداث تزدحم وتتزاحم حتى تتداخل في بعضها البعض، مما يجعل المتفرج يعاني جهداً كبيراً في التركيز والتنقل من مركز الأحداث إلى مركز أحداث أخرى.. ولم يكن هناك متسع يتيح للمعارك التي دارت تحقيق التأثير الدرامي في خضم الأحداث^(١).

ورغم هذه العيوب التي يعددها برادلي في النص، إلا إنه يعود ويؤكد على أن هذه العيوب هي ميزة النص الأساسية، فهو يخلق لدينا الشعور باتساع الأفق، فعالم لير عالم ضخم مشحون بالآثام، حيث تعطينا المسرحية الإحساس بالجنس البشري كله^(٢).

وهو بذلك يؤكد على أن ازدواج خطوط سير المسرحية له مزايا درامية، ذلك أن مؤامرة جلوستر وولديه إنما تسد النقص في قصته، حيث كانت ستصبح دونها هزيلة؛ كما أنها تزودنا بتباين بين أشخاصها وأشخاص المؤامرة الرئيسية، وتتمركز قوتها في أنها تكرر للمؤامرة الكبرى، وهذا ما ينفرد به شكسبير ولا يدانيه فيه أحد غيره: «فهنا كما هو هناك نجد رجلاً مسناً ذا لحية بيضاء، وهو كالمملك لير إنسان ودود لا يعرف الشك، غبي عنيد. وهو كذلك يسىء إساءة شديدة إلى صبية تحبه حباً لا تضعف الإساءة من قوته، وهو أيضاً يلقي عقوقاً فظيماً من الصبية التي يؤثرها على غيرها، فيعذب عذاباً يؤدي إلى الموت. هذا التكرار لا يقتصر على مضاعفة الألم الذي يصاحب مشاهدة المأساة، بل هو يفزح ويرعب لما يوحي به من أن حماقة الملك لير، وعقوق بناته ليسا شيئين عارضين أو مجرد ضلال

(١) قارن، أس. برادلي. التراجم الشكسبيرية، ترجمة حسا الياس، دار الفكر العربي، بون عام، ص ١٧ وما بعدها.
(٢) قارن السابق ص ٢٥.

فردى، بل إن فى هذا العالم المظلم البارد قوة حاقدة مدمرة إنطلقت لتردد قلوب الآباء عن الأبناء، والأبناء عن الآباء فتصيب الأرض بلعنة، بحيث يسلم الأخ أخاه والأب ابنه للموت، وتعمى الأبصار وتجن العقول وتحجر ينابيع الرحمة وتشل جميع القوى إلا قوة الشعور بالألم المبرح وبذلك الشهوة الكئيبة، شهوة الحياة،(١).

وهناك بعض الذين يحاولون من رجال المسرح تقليص هذه الأحداث بحثاً عن درب واحد أو خط درامى واحد يمكن التعامل معه ببساطة، ويعيداً عن الأزقة الدرامية التى تمتلىء بها المسرحية. ومن أشهر هذه المعالجات، معالجة قام بها الكاتب «ناحوم نيت»، فى نهاية القرن السابع عشر، حيث جعل كورديليا تتزوج فى النهاية من إدجار.. وقد ظلت هذه المعالجة تقدم على مدى مئة وخمسين عاماً حتى جاء «تشارلز لامب»، مطالباً بإعادة تمثيل نص شكسبير الأسمى.

سيمفونية لير

وفى مصر قدمت أكثر من معالجة جديدة لمسرحية الملك لير(٢)، ونقدم هنا تجربة عرض «سيمفونية لير»، التى ترجمها وقدم لها د. محمد عنانى وأخرجها انتصار عبد الفتاح لمسرح الغد مشتركاً بها فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي كنموذج لمعالجات لير فى مصر.

وقد إعتمدت المعالجة على خط درامى واحد، وهو الخط الدرامى الأساسى للملك لير وبناته الثلاث، وحذفت المعالجة كل ما عدا ذلك

(١) السابق من ٢٦ / ٢٧.

(٢) انظر كتابنا «المسرح المصري فى مفترق الطرق»، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٥.

من خط جلوستر وولديه، كما أختصرت كثير من أحداث المسرحية الأخرى كالمعارك وعلاقات شخصيات الخط الدرامي الأساسي مثل «ونديل وريجن بالخط الدرامي الثاني مثل إدموند وجلوستر وأزواج البنات وغير ذلك؛ مركزاً على خط درامي واحد، وهو الخط الدرامي الأساسي بالمسرحية، حازفاً للخطوط والمحاوير والأفرع الدرامية الأخرى في عموميتها وشموليتها والتي جعلت من النص الشكسبيرى جبل شامخ يصعب على الكثيرين تسلقه. وفي الواقع منذ أن كتب شكسبير مسرحية الملك لير في عام ١٦٠٥ حتى اليوم، ولم يشعر مخرج بالأمان تجاه هذا النص، وهذا عكس ما نجده لدى مخرجنا المصري انتصار عبد الفتاح الذي زال خوفه تماماً وأحس بالأمان الشديد تجاه النص، فهو يقول:

«ابتسم لي لير، كنت أداعبه من خلال أفكارى، تحدثنا، شعرت به مثل الطيف، ثم تفاهمنا وتلاشى الشعور بالخوف، بل على العكس تماماً شعرت بالأمان»^(١)، ويبدو أن هذا الإحساس بالأمان تجاه الملك لير هو إطمئنان المخرج لهذا الخط الدرامي الأساسي بعد أن تم تقليصه من كل انعكاساته الدرامية ورواه الكونية الأخرى، فبدت المسرحية في ثوبها الجديد أكثر بساطة، مما بدد خوف المخرج من صعوبة تسلق هذا الجبل الصعب والذي تحول إلى سهل منبسّط يمكن أن تجوب فيه الأقدام بلا عوائق أو مخاوف.

ويرى المخرج أيضاً أن إختياره للفظـة «سيمفونية» اسماً للمسرحية، إنما ليعبر به عن «أكمل وأرقى المعزوفات الموسيقية، وتعبّر عن الأفكار الخاصة والمشاعر الإنسانية العميقة، فهي في نهاية المطاف معزوفة لير»^(٢).

(١) سيمفونية لير، بروجرام مسرح الغد، وزارة الثقافة، قطاع الشؤون الشعبية والاستراضية، ص ٣.

(٢) السابق ص ٤.

ولكى يحقق المخرج هذه السيمفونية على خشبة المسرح، وظف في عرضه المسرحى مجموعة مقطوعات موسيقية مختلفة لفيردى وكارل أورف، وبوتشيني، وشتراوس، وتشايكوفسكى، وسيشيليا نومورسو. كما استخدم مجموعة مقطوعات غنائية تتخلل الأحداث لهؤلاء المؤلفين، فنجده يستخدم إحدى مقطوعات فردى من المشهد الأول لأوبرا عابدة والتي يغنيها الباريتون، الذى هو مرادف للملك لير، والتي تقول:

«أنت يالانهاى

ياغامض الوجود والملامح

ملء الأرض والسماء

نتضرع إليك ياإلهنا العظيم.

ويستعير المخرج المقطوعة الثانية من نهاية المشهد الخامس من

أوبرا «ريجولتو» لفردى أيضاً، والتي تقول:

«شمل أسرتى ووطنى وعالمى

كله أنت يابنتى،

كما يوظف المقطوعة الثالثة من المشهد التاسع لأوبرا «لاترافياتا،

لفردى، والتي تقول:

«نقية أنت كالملاك

هبة الله لى كابنة

لقد تنكرت جونريل لأسرتها

ملء الأرض والسماء.»

وقد تصرف المخرج هنا فى الأسماء بحرية، فاستخدم اسم

جونريل بدلاً من ألفريدو.

ويأخذ المخرج المقطوعة الرابعة من المشهد التاسع لأوبرا ريجولتو
لفردى أيضاً، والتي تقول كلماتها:
«آه يا جميلتي آه
آه يا ابنتي كورديليا،
وبلاحظ هنا التصرف فى الأسماء.
وبجانب ذلك يستخدم مجموعة آريات تتكرر خلال الحدث من
أوبرا الحفل التنكرى لفردى:
«أقدم بسرعة يارمز الشر ياملك الأعماق..
أخرج من التوابيت أصوات الأنين
من الأجسام المجروحة..
إننى أسمع أصواتهم فى أذنى هذا الرنين المجروح
ثلاث مرات وعرفت أنهم سوف يأتون..
أقدم بسرعة يارمز الشر،
ثم يوظف المخرج المشهد الأخير من أوبرا توسكا لـ جياكومو
بوتشيني:

«حلم حبنى الآن إختفى ويتلاشى إلى الأبد
والوقت الجميل إنتهى
والآن لم تعد للحياة قيمة
وسأموت يائساً.»

وبالإضافة إلى ذلك فإن المخرج يستخدم الأصوات الأوبرالية
كمستوى آخر يعبر به عن الشخصيات، فصوت المغنى المرادف
لشخصية الملك لير هو باص/ باريتون، وصوت المغنية المرادفة
لجونريل وريجن هو ألتو، وصوت مغنية كورديليا هو سوبرانو،
ومغنى كلت تيلور.

وبجانب ذلك فإن المخرج يستخدم الآلات الموسيقية التي تحمل سمات الشخصيات.. فالفلوت هو الذى يعبر عن كورديليا، والهارب يعبر عن نقطة التقاء إحساس لير مع كورديليا، والفاجوت يعبر عن المهرج، كما يعبر الكورنو عن القدر.

وعلى مستوى آخر يوظف المخرج الباليه معبراً عن طيف كورديليا الذى يظهر وكأنه يبدو من داخل معاناة الملك لير نفسه.

وإذا كانت المسرحية تعتمد فى بنائها الدرامى على الأزواجية الدرامية التى يتميز بها شكسبير فى لير بشكل أساسى، فقد ألغى الإعداد هنا هذه الأزواجية، وقد حاول المخرج أن يعوض ذلك بمستويات أخرى من الموسيقى والغناء الأوبرالى والباليه.. حاول المخرج أن يعطى تصوراً دينياً باستخدامه لمجرى الأحداث داخل كنيسة سيكستينا sixtina بكل تفاصيلها، مع توظيفه لمنضدة العشاء الأخير، محيلاً ذلك على شخصيتى الأب وكورديليا باعتبارهما ضحية لغدر جونريل وريجن، مثلما كان المسيح ضحية لغدر يهوذا فى ليلته الأخيرة بعد عشاءه الأخير.

وقد حاول المخرج أن يصور هذا من خلال تفاصيل عصر النهضة بتصويره لداخل الكنيسة والمنضدة المسيح كما صورها دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩) فى لوحة العشاء الأخير.

فقد صور دافنشى اللوحة من خلال منضدة طويلة يجلس عليها ثلاثة عشرة شخصية بمافيهم المسيح الذى يجلس فى المنتصف، وفى الخلفية ثلاث نوافذ وعلى كل جانب أربعة أبواب مغلقة.. وعلى المنضدة نجد الخبز والأطباق، وتعتبر هذه اللوحة - التى صورها دافنشى فى مدينة ميلانو ويبلغ طولها تسعة أمتار - من أفضل أعمال دافنشى.

وتدور أحداث المسرحية . كما حاول أن يقدمها المخرج - داخل كنيسة سلستينا . . ففي هذه الكنيسة صور مايكل أنجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤) الرب على السقف بانفعالات مركبة حيث يبدو على وجهه الغضب والحب والكبرياء والقوة في آن، وهو ذو لحية بيضاء طويلة . وقد إنتهى أنجلو من رسم السقف في ٣١ من أكتوبر عام ١٥١٢ وبما قدمه أنجلو ودافنشي ورافائيل وصل فن النحت والتصوير في عصر النهضة إلى ذروته على أيديهم . . في البداية طلب البابا من مايكل أنجلو أن يرسم سقف الكنيسة، ولكن مايكل أنجلو رفض في البداية، إذ رد على البابا بقوله: لا يسعده هذا لأنه ليس رساماً، ولكن البابا أمره وحدد له العمل في الكنيسة، فبدأ بالفعل العمل فيها حتى أنجز تحفته الفنية على سقف كنيسة سكستينا^(١). ومن أعمال أنجلو المهمة بجانب ذلك تمثال الرحمة الذي يمثل مريم وعلى حجرها جثة المسيح، وتمثال النبي موسى وهو جالس، وماتزال رسوماته الجدارية تظهر مقدرته العبقرية في مقصورة سيستين بالفاتيكان . . ويرجع إليه تصميم قبة كنيسة القديس بطرس بروما .

وبعد إمام المخرج بتفاصيل عصر النهضة، حاول أن يصور المسرحية من خلال جو العصر، ولكن عصر النهضة نفسه لم يكن يحصر نفسه في الدين فقط، وإنما إهتم بالإنسان ومحاولاته لارتياح عالم مجهول، وهو العصر الذي ظهرت فيه الكشوف الجغرافية

Otto Zierer

(١) تان-

Jahr tausende Der Kunst

Von Der Renaissance Zum Barock

Verlag Das Bergland - Buch

Salzburg 1980 s. 55.

وارتبط أيضاً بالطموحات الفردية مع بداية ظهور الطبقة البرجوازية في المدن، وبذلك ارتبط هذا العصر بثورة فكرية تركزت بشكل أساسي على الإنسان متجاوزة للمسائل الدينية التي تميزت بها العصور الوسطى، حيث اعتمد عصر النهضة في نظرتة على آداب وفنون ما قبل المسيحية متمثلة في الفنون والآداب اليونانية القديمة.

زييف الواقعية التاريخية على المسرح،

يرى بيتر بروك أننا إذا أخذنا أفلاماً تاريخية مختلفة، نجد أن إعادة البناء في هذه الأفلام - حتى في أكثرها إهتماماً بالتفاصيل - زائفة، وغير قابلة للتصديق.. فإذا أعددت بناء منظر بعناية متحفية مهتماً بأدق التفاصيل، فسوف تنتهي إلى صورة زائفة، ويصبح هذا أمراً غير قابل للتصديق بهدف النظر عن أن عشرين أستاذاً جامعياً قد عملوا في الفيلم حتى أصبح كل شيء قابل للتصديق من الوجهة التاريخية.. وبذلك فإنه من الزييف أن تحاول إعادة بناء فترة تاريخية معينة، ولذا على المرء أن يحاول تشرب ٩٠% مما يرى دون أن يلاحظه في الحقيقة، أي يستوعب المرء روح الموضوع فـ:

«أنت حين تعيد بناء فترة تاريخية معينة أمام الكاميرا، فإن هذا يعني أن عليك أن تحاول بناء انطباع الحياة في ذلك العصر، وبالتالي فإن على الكاميرا أن تكون قادرة على ألا تحتفظ بتفاصيل معينة، فلا تلق إليها أي اهتمام»^(١).

فما يظهر من محاولة تحقيق هذه الواقعية التاريخية هو الانطباع عن الواقع «كما لو أن المسألة تتعلق بعصره، لأن الواقع ليس هو

(١) بيتر بروك النقطة المتصلة، ترجمة فاروق عبدالقادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٥٤، ١٩٩١ ص ٢٨٤.

الذى يظهر فى الفيلم، لكنه الإنطباع عن الواقع،^(١).

وهذا ما بدأ بعكسه انتصار عبد الفتاح مخرج سيمفونية لير، إذ حاول أن يزرع لير فى عصر النهضة مهتماً بكل تفاصيل هذا العصر؛ حتى بدأ كل شىء غير أصيل ومن زاوية واحدة هى الزاوية الدينية التى كانت تنتمى للعصور الوسطى أكثر من إنتمائها لعصر النهضة.

لقد حاول المخرج تحقيق هذه الواقعية التاريخية بكل تفاصيلها معتمداً على أن الكاتب ينتمى إلى هذا العصر، مع أن شكسبير نفسه كثيراً ما كان يخلط ما بين العصور نفسها.

كما لا يوجد فى المسرحية أية تفصيلىة تشير إلى أن لير تنتمى إلى عصر محدد، وكان على المخرج بذلك أن يقدم تفسيراً جديداً للنص بدلاً من أن يؤكد على العصر الذى ينتمى إليه النص فتكون النتيجة عملاً متحفاً منفصلاً عن وجدان جمهور اليوم. إن إعادة الإهتمام بالتفاصيل يودى - كما يقول بيتر بروك - إلى الزيف، وهذا ما جعل عرض لير يقع فى هذه الدائرة؛ خاصة وأن شكسبير لا يعتمد على الزخرف ولا يمكن إضافة أشياء إليه، إذ إن لير عمل معقد، وهذا ما جعل بروك يرفض تقديم فيلمه عن لير بالألوان، إذ كان يعمل فى الفيلم من خلال مبدأ أساسى وهو الاقتصاد والبساطة حتى لا يودى ذلك إلى تشتيت الانتباه. فحينما كان بروك يخرج لير سواء فى المسرح أو فى السينما، كان يفكر - كما يقول - هو ومصممى الديكور جورج واكفيتش، و «اديل انجار، والمنتج «ميشيل بير كنت»، فى كيفية: «أن نظل سجناء عصر تاريخى واحد»،^(٢)، إذ إن لير لم يوجد

(١) السابق، ص ٢٨٤.

(٢) السابق ص ٢٨٣.

أبدأ، ولم يكن في إنجلترا ملك يدعى لير، كما أن حكايته هذه لم تحدث.. ولذا توصل بروك إلى أن يصور فيلمه في منطقة جوتلاند لكي يعطى إحساساً بالزمن البعيد، وقضى على كل التفاصيل في الملابس والديكورات والاكسسوارات واستفاد كثيراً من حياة الأسكيمو وشعوب شمال اسكندنافيا، إلا أن حياتهم من وجهة النظر التي تعنيه لم تتغير سوى تغير طفيف عبر آلاف السنين، فهي ما تزال تحت الشروط الطبيعية الأساسية. وقد ركز بروك في فيلمه حول طبيعة التناقض ما بين الحار والبارد مركزاً على مشهد العاصفة، ومعتمداً على التناقض بين الأماكن المغلقة والطبيعية المكشوفة، عكس ما حاول أن يحققه مخرجنا في مسرحية سيمفونية لير في محاولته التأكيد على تفاصيل عصر النهضة بكل جزئياتها وجمالياتها في محاولة لزرع المسرحية في عصر النهضة الذي ينتمى إليه المؤلف، فبدأ كل شيء أمامنا متحفاً وغريباً عن عالمنا اليوم.

لير في معالجات مختلفة..

أوروبية ومصرية

قدمت مسرحية الملك لير في معالجات مختلفة سواء على خشبة المسرح كمسرحية، أو أوبرا، أو باليه، أو على الشاشة فيلماً سينمائياً أو تلفزيونياً، ونلقى هنا ببعض الظلال على بعض هذه المعالجات الأوروبية والمصرية.

أوبرا لير في إخراج ألماني

إن الثراء الشديد الذي تتميز به مسرحية لير أعطاهما إمكانية كبيرة في تفسيرات المخرجين وتناولهم لها.. فنحن نجد ما قدمت كأوبرا

قدمتها فرقة أوبرا براين ووضع موسيقاها «إيبرت رايمان، بقيادة «هارتمون هينش»، ومن إخراج «هارى كوبر».. ويحاول كوبر في هذا العرض أن يوجد صلة بين مسرح العبت ومسرح الشكسبيرى مكرراً صيحة فلاديمير واستراجون على لسان لير في قولهما: وهل يمكن أن يحدث لنا أكثر من هذا؟»، وقد استخدم هذا العرض كل إمكانيات الخشبة المسرحية من موسيقا، أصوات، إضاءة، ديكور، مستويات، حركة، مؤثرات سمعية، دمي مسرحية لكي يؤكد على عجز لير وضعفه في النهاية مؤكداً على عدمية العالم وعبثيته. ولم تكن هذه الأوبرا الأولى في العالم عن مسرحية لير، وإنما قدمت كأوبرا في روسيا القيصرية عام ١٨٥٨ كتبها «ميلس.أ. بالاكيروف»، وفي عام ١٨٩٩ حول «ديبوس» المسرحية إلى دراما موسيقية، وتحولت إلى السينما، ومن أشهر ما أخرج النص للسينما الروسى كوزنتسيف واليابانى أكيرا كيرو ساوا.

ليرو. في إخراج نمساوي

ومن خلال منظور حديث قدم المخرج النمساوي «هانز جراتسر» مسرحية الملك لير على خشبة مسرح شاوشبيل هاوس بفيينا، وقد جمع في إخرجه للمسرحية أساليب متناقضة في الأداء المسرحى مستخدماً بذلك أساليب طبيعية في بناء الديكور والتمثيل، وأساليب التغريب في حركات المصارعين اليابانيين، وركز في تفسيره للنص على الرؤى العبتية مفرغاً عالم لير من جهامته وعدميته، وكان العرض ثرياً وجديداً.

ليرو . . في إخراج إنجليزي

وفي إخراج عصرى قدمت «ريبورا دارنر» المسرحية بفرقة المسرح القومي البريطاني.. من خلال استخدامها للتفصيلات والملابس العصرية مركزة على الدلالات الجنسية فى النص ما بين إدموند الذى لعب دوره الممثل الأسود «حكيم كاي كاظم» وبين الأختين الكبرى والوسطى.. ورغم استخدامها للأزياء العصرية، إلا أننا نجد أتباع لير يستخدمون أسلحة قديمة من سكاكين وسهام، وربما أرادت أن تقول بذلك أن فكر لير لم يعد يتفق وعصرنا الذى نعيش فيه. وقد تميز العرض بإيقاع محكم وأداء تمثيلى رفيع المستوى.

ليروفي إخراج مصري

قدمت مسرحية لير فى قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة من إخراج محمد عبد الهادى.. وقد ركز المخرج فى تفسيره للعرض على الجانب الكوميدي من منظور البهلول الذى يتحول فى المسرحية إلى الشخص المركزى فى أحداثها، ويقول «يان كوت» فى ذلك عن حرفة البهلول: كل إنسان فى الدنيا بهلول ينظر إلى الآخرين باعتبارهم، ومن خلال هذه النظرة يفضح البهلول المجتمع... وقد ركز المخرج على هذه الجزئية بشكل أساسى مما جعل العرض يسلب الكثير من إمكانات النص الأخرى التراجمية والمتشعبة، تلك التى وصفها برادلى وكوت بأنها كالجبل الشامخ الذى يخيف الآخرين من تسلقه.

ليير . في احداث إخراج مصري

تحولت صالة مسرح الغد إلى كنيسة سكستينيا بكل تفاصيلها وسقفها وأبوابها ونوافذها وحوائطها وتماثيلها بأدق التفاصيل.. وفي المنتصف نجد المنضدة التي تشبه منضدة لوحة العشاء الأخير لدافنشى فى لوحته . والمنضدة تواجه الجمهور بالعرض، وعلى مقدمة المنضدة من جهة اليمين (يمين المتفرج) يضع ليير رأسه بين يديه نائماً، وعلى مقدمة المنضدة من الطرف الآخر (يسار المتفرج) تجلس كورديليا، ثم نسمع أصوات رياح وطبول تلتذران بالخطر الذى سيهز أركان ليير بعد قليل.. تصحب أصوات الرياح والطبول آهات كنانسية يتبعها غناء أوبرالى، يستيقظ ليير، فتخرج يدي المهرج من إحدى فتحات المنضدة ثم يظهر لنا وجهه، فينطق ليير بكلماته الأولى:

«مهرج مر اللسان أنت،

يدخل الموسيقيون بالآتهم، وتبدأ المسابقة البلاغية لبنات ليير، فنرى يدي جونريل يلعبان كالثعبان وقد خرجتا من إحدى فتحات المنضدة، ثم تخرج رأسها كأنها رأس حية تنطق بكلماتها الخادعة . ومن فتحة أخرى بالمنضدة نرى الممثلة نفسها وهى تؤدى دور ريجن، فهما صورة واحدة ولا يختلفان فيما يفعلانه تجاه أبيهما.. إنهما يخرجان من جحورهما يبثان سمومهما الناعمة، وتبقى كورديليا المرئية بكاملها أمامنا، فهى تجلس واضحة كالشمس لا تتخفى فى جحر أو مخبأ، وإنما هى واضحة مثل كلماتها لا تستطيع أن تزينها.. يصطدم بها ليير ويحرمها من ميراثها، فيدخل المغنون الأوبراليون يغنون بالإيطالية ويتبع كل مشهد تمثيلى الغناء الأوبرالى باعتباره المعادل النفسى للمشهد الدرامى.

ويرتدى لير ملابس قس في الوقت الذي يرتدى فيه الآخرون
ممن يغيرون الديكور ملابس الشامسة في محاولة من جانب
المخرج للتأكيد على الجانب الدينى بالمسرحية.

وقد صور المخرج مشهد العاصفة على منضدة العشاء الأخير، إذ
أسقط من أعلى حبالاً وخرقاً مرقعة تعطى إحساساً باعتلاء
الأشخاص لمركب أو سفينة، ومع إزدياد حركة هذه الحبال يزداد
الإحساس بالعاصفة.. ثم يستخدم المخرج المنضدة ثانية في لقاء لير
الأخير بكورديليا بعد أن تمت.. يركع لير على المنضدة أمام
كورديليا، يصرخ، يبكى حتى يموت على صدرها بعد أن فقد نبض
الحياة، وهنا يظهر بهلول يحمل وردة قائلاً:

«من ينطق لا شيء، يقبض لا شيء، ثم لا شيء بعد هذا حيث
تنتهى المسرحية بعد أن تسد آذاننا أصوات الرياح.

جون جليجود في دور هاملت عام ١٩٣٤



لورانس أوليفيه في دور هاملت



كلاوس ماريا برانداور في دور
هاملت على خشبة مسرح البورج/ فيينا



كلاوس ماريا برانداور
في دور هاملت

هاملت فى المسرح الالمانى
أوتو سومر شتورف فى دور هاملت



أوسكار فيرنر فى دور هاملت

يوستوس نيومان في دور هاملت
للمؤلف اليوغسلافي تسياه. أ. سوكراوفيك



مشهد من مسرحية «هاملت وخلفه» لـ تسياه. أ. سوكراوفيك، بطولة وإخراج يوستوس نيومان.

يوستوس نيومان في دور
هاملت لسوكراوفيك



تجارب شكسبيرية -



مسرحية هاملت لشكسبير على مسرح مسه بالاست فيينا عرض لفرقة مسرح نوا الإيطالية.



مسرحية هاملت لشكسبير على مسرح قلعة «بريستولنز دورف» من اخراج يورجن فيلكه.

لورانس أوليفيه وماجى سميث فى دورى عطيل وديذ دمونه



فلوريد باسنر فى دور عطيل على خشبة
مسرح شاولشيل هاوس بفيينا



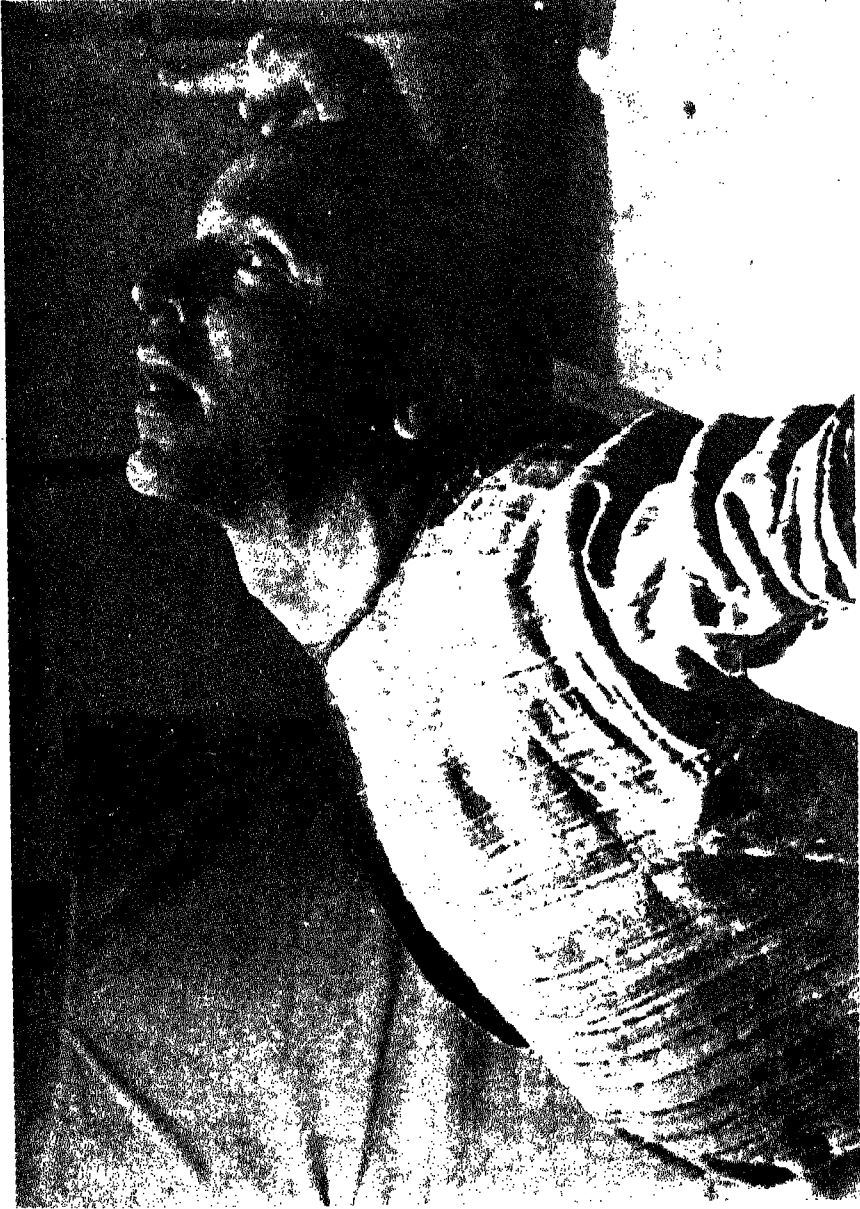
الممثل الالمانى «فيلفريد باسنر» فى دور عطيل
لشكسبير على خشبة مسرح «شاولشيل هاوس»
من إخراج «هانز جراتسر».



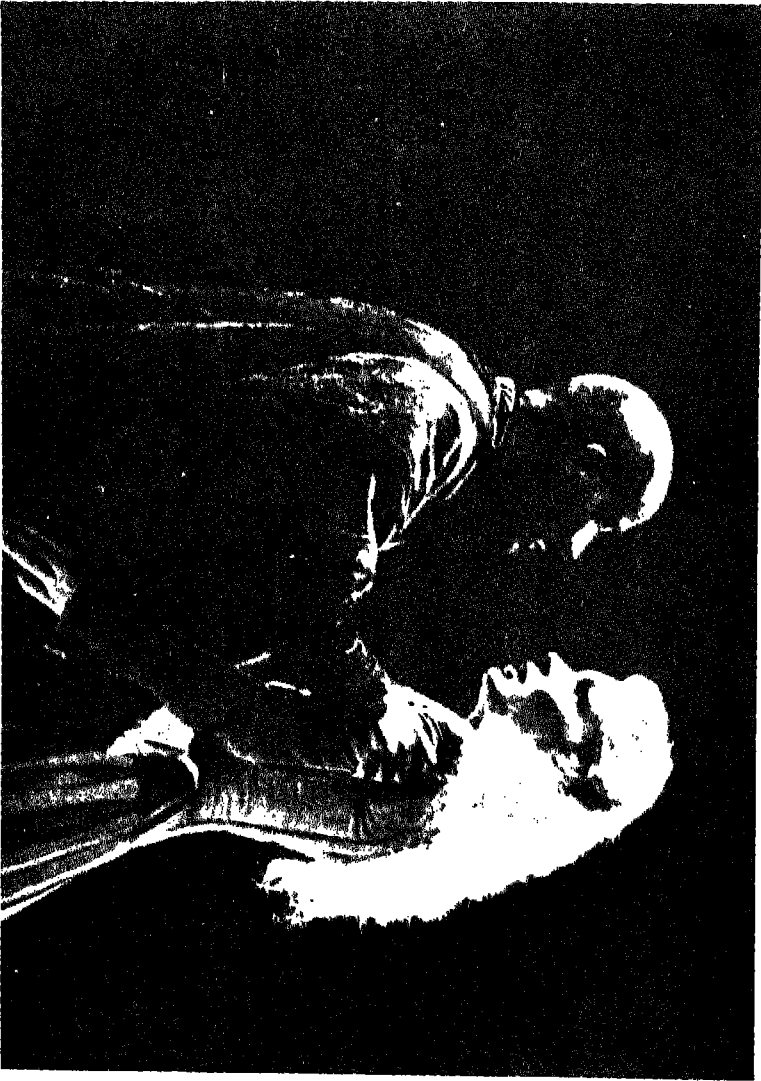
وفاورینڈ باسین، فی دور عطیل



والفريد باسنو، في نور عطائه بعد أن قضى سنته أشهر في بلاد المغرب يترس حلايس أهل الشرق وعاداتهم
مدافع العالم، ومملا إلى منظر فلسفي يقرب من الواقع التاريخي الفخمينية.



مسرحية عطيل لشكسبير على مسرح شاولشيل هانس بطولة
«فلوريد باسنر» وإخراج «هانز جراتسر».



مفتي من جماعة مسيحية عظماء على مسيح النرويج



أوبرا عطيل
على خشبة مسرح أوبرا الدولة بقينا



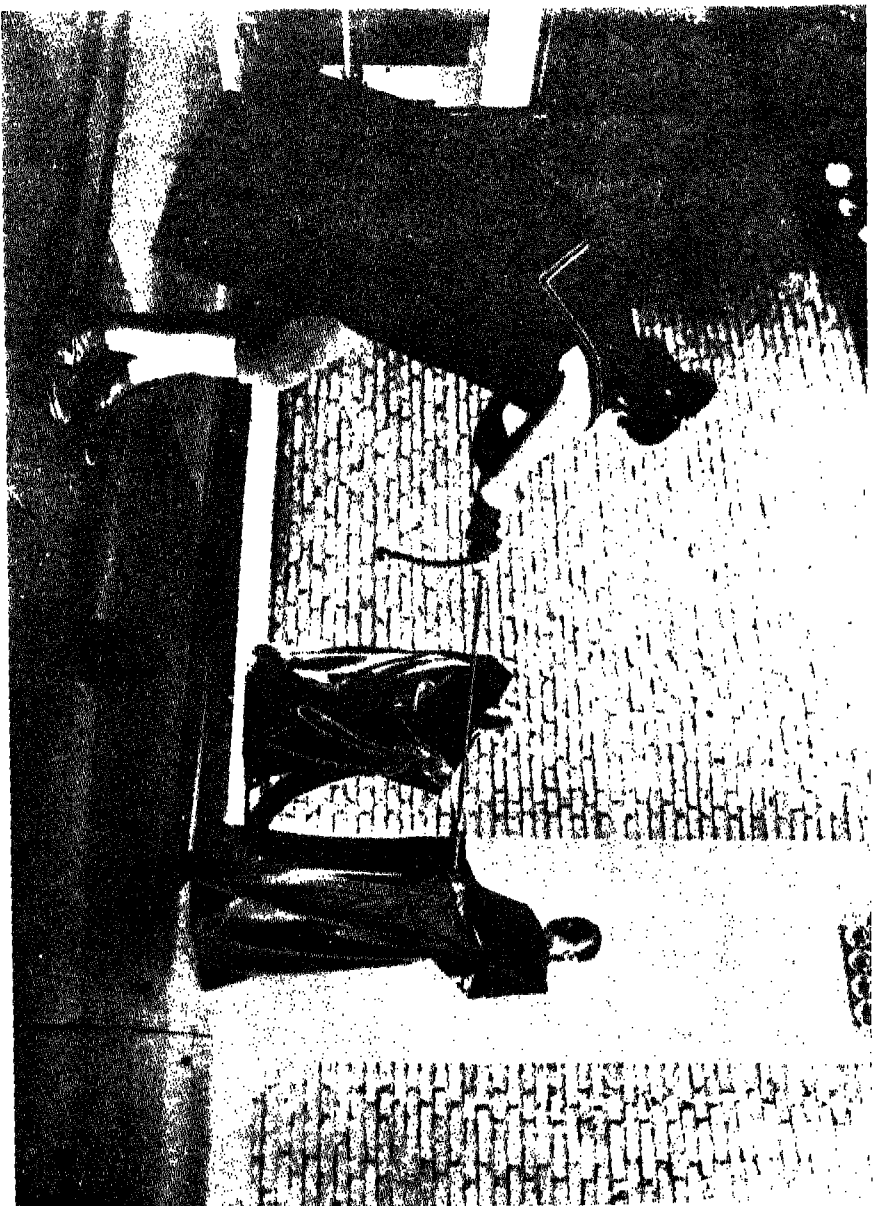
لورانس أوليفيه في دور الملك لير



جون جليجود في دور الملك لير
عام ١٩٥٠ في سترا تفورث

«يوستوس نيومان» في دور «الملك لير» لشكسبير على خشبة مسرح «شاوشيل هاوس» بفينا.





مشهد من مسرح "ملك لير"
على مسرح دهاوشيفيل هانس من
إخراج هانز جراتسوه



مشهد من مسرحية «الير»
تأليف الكاتب الإنجليزي إدوارد بوند لفرقة الأوندليك أثناء عرض المسرحية بميونخ



مشهد من العرض الالائي
للمرحلية الملك لير على
مسرح تياتر الترفين بفيينا



الملك لير لشكسبير في
المسرح الألماني عام ١٩٤٠
من إخراج هاينز هيلبرت



الملك لير
في مسرح هاينز هيلبرت عام ١٩٥٧.



الملك لير على المسرح الألماني عام ١٩٧٦
ويبدو في الصورة كل من يوتا فاخوفيك في دور كورديليا، وفريد دورن في دور لير، وجوردون ريتز في دور ريجان، وفواكمار كلينرت في دور نوق كورنويل.

الملك لير ويبدو في الصورة
فريد دورن في دور لير، ديتريش كورم في دور
كنت وهيرفارت جروسه في دور البهلول.



مسرحية الملك لير في المسرح الألماني
فريد دورن في دور لير، وريمر باور في دور
جلوستر

لير في الفيلم الياباني لـ أكيرا كيرو ساوا



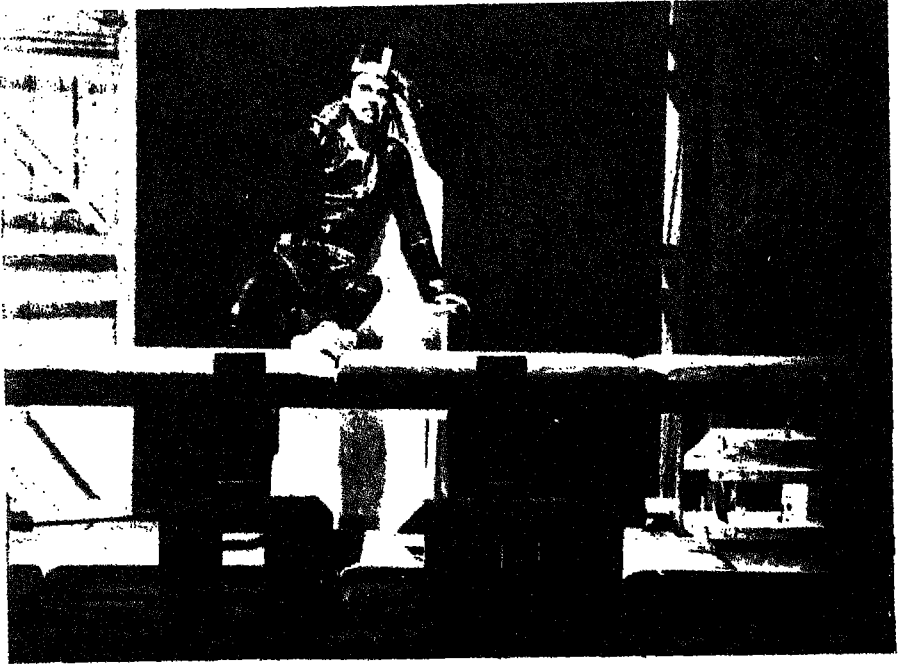
قُبلى كينجوار وفي عهد لير على المسرح الأثلاثي عام ١٩٥٧.



«فلوريد باستر» في نور ريتشسارد الثالث
«لشكسبير على خشبة مسرح «الفولكس» بقينا.



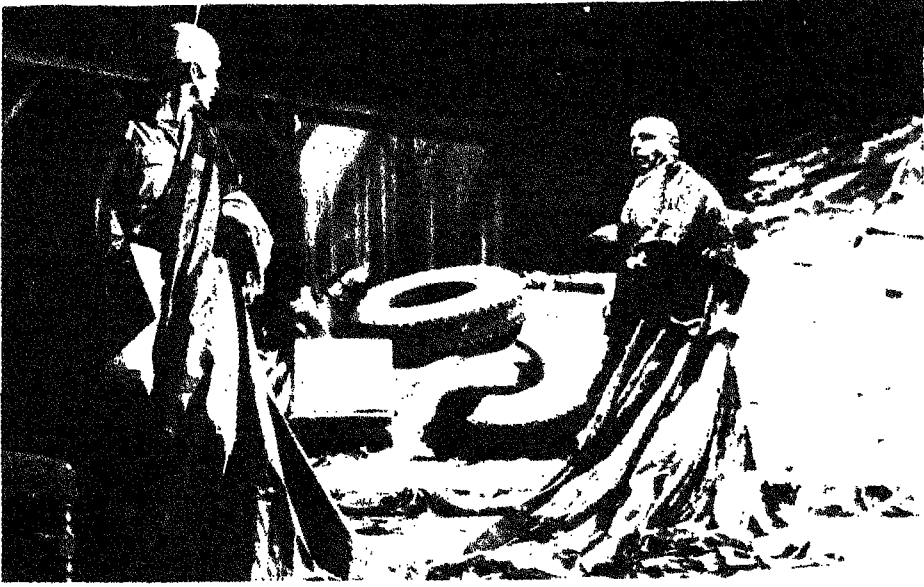
ريناتو بروسون في نور ماكبت



مشهد من مسرحية ماكبت «لهايترز مولره» على خشبة مسرح «كونستزل هاوس» بفيينا
من إخراج «كوني هانز ماير».



مشهد لقاء ماكبت والليدي لاول مرة في مسرحية ماكبت «لهايترز مولره».



الممثل الألماني فلغريد باستر (يمين الصورة) على خشبة مسرح الفولكس في نور ريتشارد الثالث



فلغريد باستر في نور ريتشارد الثالث (يمين الصورة)

حلم ليلة صيف عام ١٩٤٠ من اجراء مايز مطرب على المسرح الاولاني



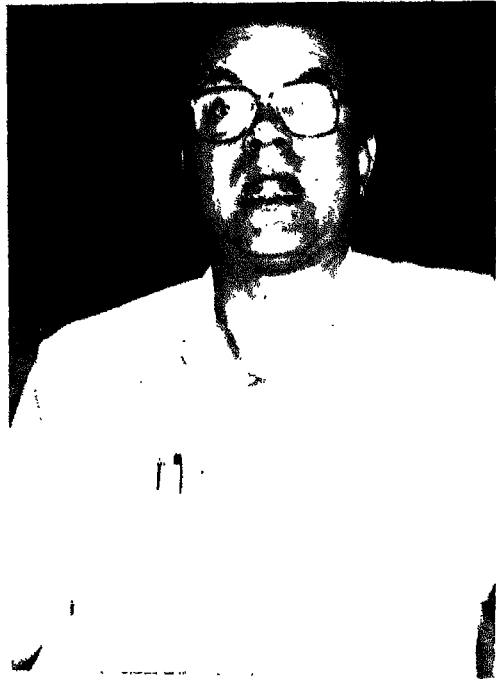
كاتيا بيريليا في دور تيتانيا في مسرحية حلم ليلة صيف على المسرح الاثلاثي عام ١٩٨٠.



مشهد من مسرحية «العاصفة» لشكسبير على مسرح بيت الفنانين، بفيينا من اخراج تلميذ بروشت «كوني هانز ماير»



العاصفة في المسرح الألمانى عام ١٩٣٨
من اخراج ايريش أنجل



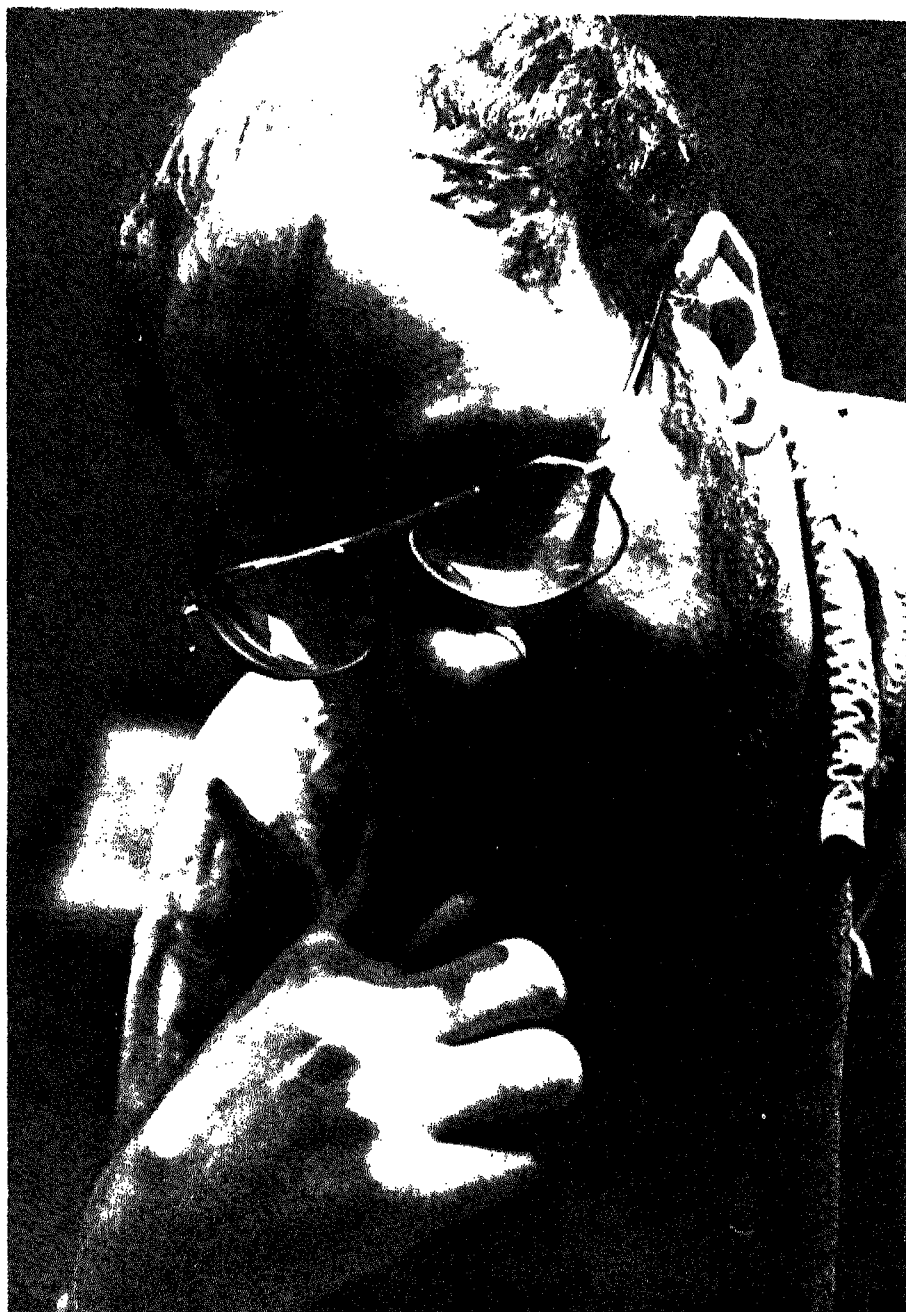
د. محمد عثمان
مترجم ومقدم لمس «سيمفونية ليره»
عن «الملك ليره لشكسبير



ليز مع كورديليا في مسرحية «سيمفونية لير»
ترجمة وتقديم د. محمد عتاني



المساء الأخير لرجلنا بعد الموت... كورنيليا / أثر



انتصار عبد الفتاح مخرج مسرحية «سيمفونية لير»

اعمال للمؤلف

- 1 - "Die Stroemung Des Absurden Theater und ihre Beein Flussung durch das Absurde Europaesche Theater" Diss. Univ. Wien 1986.
- ٢ - مسرحية «الأبناء»، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ .
- ٣ - «التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٨٩ .
- ٤ - «حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي»، مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٠ .
- ٥ - «تجارب شكسبيرية»، مكتبة مدبولي ١٩٩١ .
- ٦ - «منهجا سترا ندبرج في تدريب الممثل»، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩١ .
- ٧ - «احتفال ليلة عيد ميلاد بوريس»، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٢ .
- ٨ - «قضايا المسرح المصري المعاصر»، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٣ .
- ٩ - «المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والأوروبي»، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٣ .

- ١٠ - «المسرح المصري في مفترق الطرق»، الدار المصرية اللبنانية،
١٩٩٥.
- ١١ - «كرم مطاوع»، فارس المسرح المصري،، اصدارات أكاديمية
الفنون ١٩٩٦ (تحرير).
- ١٢ - (اغنيات الرحيل الوثوسية دراسة في مسرح سعد الله ونوس)،
الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧.
- ١٣ - «تجارب شكسبيرية.. في عالمنا المعاصر»، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ١٩٩٧.
- ١٤ - «سعد وهبة» بين ثنائية الكلمة والفعل، اصدارات أكاديمية
الفنون، ١٩٩٧.

تحت الطبع

- ١ - «أباليس من ورق» (مسرحية).
- ٢ - «أبناء الطوفان» (مسرحية).
- ٣ - «اتجاهات فى المسرح الأوروبى المعاصر.. حوارات مسرحية».
- ٤ - «تجارب جديدة فى المسرح العالمى».
- ٥ - «الإنطباعية وتأثيرها على الفنون الحديثة».
- ٦ - برتولت بريشت.. ذكريات ومذكرات» (ترجمة).
- ٧ - «جورج بوشنر.. المتمرد السياسى والثائر المسرحى».

● هذا الكتاب

تقدم أعمال شكسبير منذ ما يقرب من أربعمائة عام على خشبات المسارح المختلفة في أوروبا وأمريكا، ويرتبط تقديم هذه الأعمال بمناهج الإخراج المختلفة وتطورها، كما ترتبط تقديم هذه الأعمال بتاريخ تطور الفكر الغربي وذوقه.

وإذا كانت تحليلات الناقد البولندي الشهير «يان كوت»، قد أثرت بشكل أساسي في كبار مخرجي هذا العصر من أمثال بيتر برونك، بيتر هول، بيتر شتاين، بيتر تسارك وبولانسكي وغيرهم في طرح القدرة على رؤية شكسبير اليوم عبثاً وعدمياً من منطلقات عصرية.. وإذا كانت تحليلاته قد تميزت بطرحها لرؤى شعرية وفلسفية، ولكنها تخلو من الحس الدرامي الذي تميزت به تحليلات «أ.س. برادلي»، في تناوله للشكسبيريات، فإن هذا الكتاب يسعى لسد هذا النقص بتناوله لأعمال المخرجين المحدثين للنصوص الشكسبيرية التي عرضت على خشبات المسارح الأوروبية في الآونة الأخيرة من منظور تجريبي، وهو المنظور الذي بدأ يشكل تجارب واقعنا المسرحي بتأثير المتغيرات الثقافية التي نعيشها والتي تشكل بالضرورة مستقبل المسرح في بلادنا وفي بلدان العالم الغربي.

المؤلف في سطور
د. أحمد سخسوخ

- تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون ١٩٧٥ .
- سافر إلى النمسا والتحق بدراسة المسرح بالمعهد العالي للعلوم المسرحية بجامعة فيينا ١٩٧٨ .
- عُين معيداً وحصل على بعثة دراسية لاستكمال دراساته والحصول على الدكتوراه من جامعة فيينا ١٩٨١ ، وقد تلمذ بها على يد الناقد العالمي «مارتن إسلي» الملقب بأسطور مسرح العبث
- درس الاخراج المسرحي بمعهد ماكس راينهاردت التابع للمدرسة العليا للموسيقى بأكاديمية الفنون بفيينا ١٩٨٢ ، وتلمذ على أيدي تلامذة المخرج العالمي ماكس راينهاردت .
- حصل في ديسمبر عام ٨٤ وينايو ١٩٨٥ على جائزة النقد المسرحي الأولى مرتين متتاليتين من جريدة العرب اليومية التي تصدر من لندن .
- في عام ١٩٨٦ تلمذ في التمثيل على يد المخرج العالمي «جون كوستوبولوس» مساعد «لي ستراسبرج» مؤسس استوديو الممثلين بنيويورك والذي تلمذ على يديه معظم نجوم هوليوود في الأربعينيات والخمسينيات من أمثال- جولي هاريس، كالدن مالدن، بول براينر، مارلون براندو، جيمس دين، مارلين مونرو، بول نيومان، آل باتشينو، روبرت ريدفورد، داستين هوفمان وغيرهم .
- حصل في عام ١٩٨٧ على درجة دكتوراه الفلسفة في المسرح من جامعة فيينا بتقدير «امتياز مع مرتبة الشرف الأولى» .
- المسؤول عن تحرير مادة المسرح المصري والعربي بموسوعة المسرح العالمي التي تصدر من برلين/ هتو تجارب كل ثلاث سنوات
- في عام ١٩٨٩ حصل على جائزة الدولة التشجيعية في النقد المسرحي
- يعمل استادا مساعداً بالمعهد العالي للفنون المسرحية/ أكاديمية الفنون
- صدر له حتى الآن أربعة عشر كتاباً بين مسرحيات ودراسات وترجمات للمسرح .

محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع
٥	- إهداء
٩	- مقدمة الطبعة الثانية
١١	- مقدمة الطبعة الأولى
١٣	- هاملت
١٧	- بين مشكلة الفعل واللا فعل
٢٥	- هاملت
٢٩	- على خشبة المسرح النمساوى
٥٧	- هاملت
٦١	- فى معالجات غير شكسبيرية
٧١	- عطيل
٧٥	- يعانى من جنون الأضطهاد على مسارح فيينا
	- الملك لير
٨٥	- فى اخراج حديث
	- ماكبث
١٠١	- بين التاريخ والتراجيديا الشكسبيرية
	- ماكبث
١١٧	- الصراع الدرامى والبطل التراجيدى
	- ماكبث
١٣١	- والتفسير العبثى
	- حلم ليلة صيف
١٤٥	- بين المسرحين المصرى والنمساوى
	- العاصفة
٢٧١	

١٧٢ وحكاية عصر بأكمله
 - شكسبير
١٨٧ وعاصفته الأخيرة
 - العاصفة
٢٠١ وتقنيات العرض المسرحى
 - ماكيت
 على خشبة المسرح المصرى
 - سيمفونية لير
 - لير فى معالجات مختلفة
٢٣٧ لير فى أحدث اخراج مصرى
٢٩٣ ملحق بالصور
٢٦٥ أعمال للمؤلف

مطابع الهيئة المصرية العامة - ب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٨/٣٩٨٠

I.S.B.N 977-01-5612-4



العلاقات القاتلة : محمود الهندي



عنايب العجينة المصرية العائدة للكاتب